

UNIVERSITE DE PARIS — FACULTE DES LETTRES

---

# LE THÉÂTRE CLASSIQUE EN CHINE ET EN FRANCE

d'après *l'Orphelin de la Chine*  
et *l'Orphelin de la Famille Tchao*

---

THESE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITE  
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

**LEE-YOU YA-OUI**

---

PARIS

**LES PRESSES MODERNES**

96, Galerie Beaujolais

1937

Thèse Paris  
1937.



Le Théâtre Classique en Chine  
et en France

d'après *l'Orphelin de la Chine*  
et *l'Orphelin de la Famille Tchao*



# LE THÉÂTRE CLASSIQUE EN CHINE ET EN FRANCE

d'après *l'Orphelin de la Chine*  
et *l'Orphelin de la Famille Tchao*

---

THESE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

**LEE-YOU YA-OUI**

---

PARIS

**LES PRESSES MODERNES**

96, Galerie Beaujolais

---

1937

\* 19067.



A MON MARI

dont les affectueux encouragements  
m'ont été précieux pour la rédaction  
de ce livre.



## AVANT-PROPOS

---

Il y a trois ans, alors que je fréquentais à la Sorbonne les cours de l'Ecole de Préparation des Professeurs de Français à l'Etranger, j'eus l'occasion d'entendre parler du *Zadig* de Voltaire et des allusions que ce dernier faisait, dans le cours de son ouvrage, à la tolérance, à la sagesse et à l'antiquité de la Chine. C'est ainsi que mon attention fut attirée la première fois sur le grand écrivain français. J'entrepris la lecture de ses œuvres et parmi elles la tragédie intitulée *l'Orphelin de la Chine*, pièce qui fut inspirée à l'auteur par la traduction sommaire d'une pièce chinoise, *l'Orphelin de la famille Tchao*. La lecture de la pièce française me persuada que c'était là une pièce très représentative de l'art classique français. L'œuvre chinoise étant une des meilleures du répertoire classique chinois, l'idée me vint de faire une étude comparative des deux pièces afin de mettre en lumière les caractères essentiels des théâtres classiques français et chinois.

Jusqu'à présent il existe quelques livres relatifs au théâtre chinois, en langue française, anglaise ou allemande. Mais les unes se contentent de traduire ou d'analyser un certain nombre de pièces, les autres de parler d'une façon générale du théâtre chinois. Deux thèses ont été successivement soutenues à la Faculté des Lettres par deux étudiants chinois : l'une, de Tsiang Un-kai : *K'ouen K'iu, le Théâtre Chinois Ancien*, est consacrée

au théâtre de la dynastie des Ming qui succéda directement à celui des Yuan. L'autre, de Tcheng Mien : *Le Théâtre Chinois Moderne*, est consacrée au théâtre de la dynastie des Ts'ing, qui succéda à celui des Ming et persiste jusqu'à nos jours. Aucune étude n'a encore été faite sur celui des Yuan, époque où les pièces, après une longue période d'enfancement, ont atteint la perfection, possédant à la fois une haute valeur littéraire et des règles de construction si harmonieuses que le théâtre des Yuan est considéré comme le théâtre classique de la Chine. Plusieurs livres en langue chinoise ont paru dernièrement. Le plus connu, qui est le premier traité sur le théâtre, est *Song Yuan hi k'iu che, Histoire du Théâtre des Dynasties des Song et des Yuan*, de Wang Kouo-wei ; il nous fournit une série de documents historiques précis. Les autres ne s'occupent que de la partie lyrique, *K'iu*. Nul n'a eu le souci d'étudier la construction d'ensemble, d'y chercher une forme régulière qui fut cependant observée pendant tout un siècle. C'est pourquoi je consacre une étude au théâtre classique en Chine, dans la première partie de ma thèse.

La première partie comprend quatre chapitres. Pour écrire le premier : la Naissance du Théâtre Classique Chinois, et le deuxième : les Auteurs de la Dynastie des Yuan, j'ai utilisé beaucoup de renseignements fournis par le livre de Wang Kouo-wei. Le troisième chapitre : la construction dans les pièces des Yuan, est le résultat d'une étude directe des cent seize pièces qui nous restent. Dans le dernier chapitre, j'analyse en détail *l'Orphelin de la famille Tchao* afin de vérifier si cette pièce est bien conforme aux règles générales et peut être considérée comme représentative du théâtre des Yuan ou Théâtre Classique Chinois.

Parallèlement, la deuxième partie est une étude du théâtre classique français. Elle se divise également en quatre chapitres.

Le premier est consacré à la formation du théâtre classique français avec Corneille et Racine. Le deuxième chapitre met au premier plan la tragédie selon Voltaire. Le troisième chapitre est consacré à l'étude des règles de la tragédie classique française. De tous les ouvrages que j'ai consultés, quatre m'ont surtout servi : Lanson, *Esquisse d'une Histoire de la Tragédie Française* ; Lion, *Les Tragédies et les Théories Dramatiques de Voltaire* ; Bray, *La Formation de la Doctrine Classique en France* ; Lemerrier, *Cours Analytique de Littérature*. Dans le quatrième chapitre, j'ai fait une analyse de *l'Orphelin de la Chine* de Voltaire et recueilli l'opinion des critiques de l'époque à propos de la pièce.

La troisième partie enfin est une étude comparée proprement dite et comprend deux chapitres : les différences et les concordances entre l'art classique français et chinois. Afin d'avoir un point de comparaison précis, je me suis limitée aux deux pièces : *l'Orphelin de la Chine* et *l'Orphelin de la famille Tchao*. Cette partie du travail est entièrement personnelle, je m'y suis efforcée de juger avec le plus de compréhension et d'impartialité possible, m'appliquant à ne mettre dans mes jugements ni prévention ni présomption. J'espère avoir réussi à donner une faible idée mais assez nette des deux théâtres classiques de la France et de la Chine.

Avant de clore cet avant-propos je tiens à remercier M. Georges Ascoli qui a bien voulu accepter d'être le rapporteur de ma thèse et me donner de précieux conseils. J'exprime aussi mes sentiments de gratitude à M. Marcel Granet qui m'a guidée dans la première partie de mon travail avec beaucoup de bienveillance. Je suis également reconnaissante à M. Maurice Levailant qui a témoigné d'une grande indulgence dans l'appréciation de mes efforts.

---



# PREMIÈRE PARTIE

## LE THÉÂTRE CLASSIQUE EN CHINE

---

### CHAPITRE PREMIER

#### La naissance du théâtre classique en Chine

---

##### I. — LE THÉÂTRE ANCIEN

(*Dynasties Han, Tang, Song et Kin*)

Il est difficile de situer exactement l'époque à laquelle l'art dramatique chinois a pris naissance. L'histoire ne nous donne pas de précisions sur ses origines. Les seules choses susceptibles de nous renseigner sont quelques fragments donnés çà et là.

Nous trouvons, tous d'abord, au temps de l'Empereur Wou (140-87 avant J.-C.) des Han (206 avant J.-C. — 220 après J.-C.) des spectacles mentionnés dans le chapitre Ta Wan Tchouan (monographie du Ferghâna) du *Che Ki*, *Mémoires Historiques de Sseu-ma Ts'ien* (1). Ces spectacles, qui portaient le nom de *Kia ti hi* (jeux de joute et de concours) furent très répandus,

(1) SSEU-MA TS-IEN, *Che Ki*, livre 123, monographie 63°.

leur succès croissait d'année en année. Plus tard, ils prirent le nom de *Po hi* (les Cent Jeux) et leur vogue persista sous la dynastie des Tsin (265-420) et celle des Saneï (589-617).

Les *Kiao ti hi*, sous les Han, se déroulaient à Ping Lo Kouan (2), si l'on en croit le poème *Si king fou* (poème sur la capitale de l'ouest), écrit par Tchang Heng (3), les spectacles se composaient de tours d'acrobatie et d'adresse, de revues où les artistes étaient déguisés en animaux. Il y aurait eu des décors et une machinerie, aurait permis des effets de scène, tels que neige, nuages, tonnerre, etc. Mais le poète ne se serait-il pas, plus ou moins, laissé aller à son imagination ?

La dynastie des T'ang (618-906) est une époque décisive pour l'histoire de l'art dramatique chinois. Le chant et la danse occupent une bonne place dans les spectacles. L'empereur Hiuan-tsong, plus connu sous le nom de T'ang Ming-houang (713-755), eut, à sa cour, avec une troupe de trois cents acteurs, une sorte de conservatoire qu'il institua en 714 et qu'il installa dans le Li Yuan ou Jardin des Poiriers. D'ailleurs, l'empereur était excellent artiste, dirigeant et instruisant lui-même sa troupe.

L'Empereur Tchouang-tsong (923-926) des T'ang postérieurs, la deuxième des cinq petites dynasties dites Wou-tai (907-960), aimait la musique et les divertissements. On raconte qu'il aimait à se farder et à se mêler à la troupe de ses comédiens.

Sous la dynastie des Song (960-1279) le théâtre chinois

(2) P'ing Lo Kouan, Palais de la Paix et de la Jouissance situé dans la capitale et où se déroulaient les spectacles.

(3) Tchang Heng, écrivain des Han, né vers 64 et mort en 136 ; il est très connu par deux *fou* : *Tong king fou* (poème sur la capitale de l'Est) et *Si king fou* (poème sur la capitale de l'Ouest) qu'il mit dix ans à composer.

devint de plus en plus populaire. Dans son *Song Yuan hi k'iu che* (histoire du théâtre des Song et des Yuan) Wang Kouo-wei (4) nous apprend que les *Wa ki hi* (jeux comiques) et les *Tsa hi* (jeux variés) étaient très en faveur. Par contre, le chant n'avait pas de place au théâtre. Les œuvres chantées de cette époque sont connues sous le nom de *K'iu* (5). Les *K'iu* les plus réputées étaient le *Ta K'iu* (6), le *Tchou kong tiao* (7) et le *Tchouan ta* (8). Ce dernier s'accompagnait de danses. Il y avait en outre un théâtre appelé *Tsa kiu* (théâtre varié) qui était composé principalement de chant, mêlé aussi de danses et de jeux et qui prit une importance plus grande que les autres dans l'histoire de l'art dramatique chinois. Malheureusement, il n'existe plus aujourd'hui que les titres de ces œuvres.

(4) Wan Kouo-wei, originaire de Hai-ning, sous-préfecture de Tcho-kiang, fut un archéologue et un homme de lettres connu ; il fut professeur à l'Université nationale de Pékin et à celle de Ts'ing-houa. Wang se suicida en 1927 en se jetant dans le lac de K'ouen-ming à Pékin, à la suite de l'expulsion du palais de Siuan-t'ong (1909-1911), ancien empereur de Chine, dont il avait été le précepteur.

(5) Le *K'iu*, sorte de poème, est écrit en vers irréguliers suivant des règles préalablement établies (voir chapitre III, le *K'iu*) ; il est fait pour être chanté. Le *K'iu* prit, petit à petit, un rôle prépondérant dans toutes les pièces ; c'est pourquoi, dans la suite, le théâtre prit lui-même le nom de *K'iu*.

(6) *Ta K'iu*, littéralement le *K'iu* grandiose. Un *Ta k'iu* se compose d'une série de dix à vingt *K'iu*.

(7) *Tchou kong tiao* (textuellement plusieurs *Kong tiao*) est exactement semblable au *Ta k'iu* pour la forme. La seule différence est qu'un *Ta k'iu* ne comprend que des *K'iu* appartenant à un seul *Kong* ou à un seul *Tiao* (Voir chapitre III ce qui concerne le *Kong tiao* « le *K'iu* et la musique »), tandis que le *Tchou kong tiao* peut se composer de *K'iu* appartenant à divers *Kong tiao*.

(8) Le *Tchouan ta* fit son apparition sous la dynastie des Song du Nord (960-1126), c'est un *K'iu* destiné à accompagner la danse.

A l'époque des Kin (9) se trouve une sorte de pièce de théâtre appelée *Yuan pan* (10) qui se joue à la Cour ou chez les seigneurs parfois, le plus souvent dans les maisons de plaisir. Les règles qui président à la composition des *Yuan pan* sont sensiblement les mêmes que celles qui président à la composition des *Tsa kiu*, des Song ; les *Yuan pan* sont seulement plus longs et plus compliqués. Malheureusement il ne nous reste, aujourd'hui, de toute cette production, qu'une longue liste de plusieurs centaines de titres.

On peut conclure que dans les temps très anciens, le chant et la danse seuls donnèrent de l'éclat aux cérémonies cultuelles et aux divertissements et que ce fut vers l'an 100 avant J.-C. que des règles relativement stables furent observées. Les Jeux comiques, le chant et la danse prirent alors le pas sur les tours d'acrobatie et d'adresse et le *Tsa kiu*, né sous la dynastie des Song, évolua dès lors pour se transformer en *Yuan pan* sous les Kin. En outre, il y eut, à la même époque, des œuvrettes assez diverses, chants de la germination du riz, chants féminins, etc., où les sentiments les plus délicats trouvent une expression lyrique.

Certains pensent que le *Tsa kiu* des Song et le *Yuan pan* des Kin peuvent être considérés comme les premières pièces théâtrales chinoises. Mais nous ne pensons pas ainsi, le *Tsa kiu* et

(9) Kin est le nom de la dynastie fondée en 1125 dans la Chine du Nord par les Niu-tehen, peuple de race Mandchoue, après leur conquête de Liao. En 1126, les Kin s'emparèrent de la capitale chinoise, Kai-fong, et peu à peu firent la conquête du territoire chinois. Mais, comme en dépit de cette domination, la dynastie des Song du Sud demeurait en Chine et régnait sur une partie du pays, la dynastie des Kin n'est pas reconnue comme dynastie chinoise. Les Kin furent anéantis par les Mongols en 1234.

(10) D'après l'*Histoire du Théâtre des Song et des Yuan* de WONG KOUO-WEI, *Yuan pan* désigne les pièces chantées dans les Hing yuan ou maisons de plaisir. L'expression Hing yuan était usitée par les Kin et les Yuan.

le *Yuan pan* n'étant que des chants et des danses mêlés de jeux comiques. D'ailleurs, aucun de ces ouvrages ne nous est parvenu et il nous paraît difficile de les considérer comme des œuvres de théâtre pur. Et Bazin aîné a raison d'écrire dans son *Siècle des Yuan* : « Je persiste à croire que les dynasties antérieures à la dynastie mongole n'avaient que des drames burlesques, des bouffonneries, des farces et que le siècle des Youên a produit les premières comédies du genre sérieux. »

## II. — LE THÉÂTRE SOUS LES YUAN. — LE THÉÂTRE CLASSIQUE

Gengis-khan, le grand conquérant, après avoir établi son autorité de façon absolue de l'Arménie à la Corée et du Tibet à la Volga, ayant vaincu les Kin et établi son pouvoir sur toutes les provinces chinoises situées au Nord du Fleuve Jaune, ne voulut pas déposer les armes. Il lui restait à soumettre le peuple de Song Méridional (1127-1279) et la horde se mit en marche au cœur de l'hiver. Gengis-khan entendait mener jusqu'au bout sa conquête militaire mais il tomba gravement malade. A sa dernière heure, il fit venir auprès de lui son fils Tou Loui et rassembla ses généraux afin de leur donner des instructions nécessaires pour qu'ils menassent à bien la conquête qu'il avait brillamment commencée. Ainsi Gengis-khan mourut au pays de Song en 1227. Son corps fut ramené à Gobi.

Le petit-fils de Gengis-khan, fils de Tou Loui, K'oubilaï-khan, devint empereur de Chine après avoir conquis le Song Méridional. De son avènement, célébré en 1280, à Ta-tou (11) jusqu'à la restauration des Ming en 1368, quatre-vingt-dix ans

(11) Ta-tou (grande capitale), ancien nom donné par les Mongols à Pékin, capitale des Yuan.

s'écoulèrent. Ce fut durant cette période que l'Empire chinois fut le plus étendu.

Quant les Mongols conquièrent la Chine et étendirent leur domination sur elle, pour la première fois ils ne détruisirent pas entièrement le pays vaincu, du moins partiellement. Les Mongols n'eurent, tout d'abord, que mépris pour la civilisation chinoise. Conquérants militaires, ne sachant pas écrire et ne se souciant pas de savoir le faire, que leur importait les raffinements d'une civilisation ? Les Lettrés tombèrent dans une situation extraordinairement pénible, les grandes fonctions d'Etat et les grandes postes de provinces étant désormais réservées aux Mongols. La solitude et la pauvreté furent leur lot.

Chose curieuse : dans des circonstances si tristes, naquirent des œuvres immortelles. Depuis l'établissement du système d'examens (12) sous les T'ang, les jeunes Chinois, dès leur enfance, portaient tous leurs efforts vers l'étude des Classiques (13), il leur fallait passer avec succès des examens grâce auxquels ils accèderaient aux grandes fonctions, honorant ainsi leurs parents et leurs ancêtres. Absorbés par une tâche laborieuse, ils n'avaient pas toujours assez de loisirs pour étudier les belles lettres et parmi eux les écrivains de talent n'étaient pas aussi nombreux qu'ils auraient pu l'être s'il leur avait été possible de se livrer, selon leurs aspirations, à la culture personnelle.

(12) Le système d'examens, *Ko kin*, fut établi sous les T'ang. Sauf une interruption pendant la dynastie des Yuan, il demeura en vigueur jusqu'à la fin de la dynastie des Tsing. Les matières d'examens varièrent un peu selon les époques, cependant les Classiques tiennent toujours la première place.

(13) Les Classiques se composent de *quatre livres* : *Liun yu* (Entretiens de Confucius), *Ta hio* (Grande étude), *Tehong young* (L'invariable milieu), *Meng Tseu* (œuvres de Meng Tseu) et des *cinq King* ou livres canoniques.

A la fin des Kin, les examens impériaux devinrent si peu rigoureux qu'environ neuf cents Tsin che (14) furent reçus à la fois. Avec les Yuan les concours furent suspendus pendant soixante-dix-huit ans. Pendant cette interruption les Lettrés, qui n'avaient plus accès aux hautes fonctions, songeaient, avec d'amers regrets, à la dynastie vaincue et cherchaient une dérivation à leur chagrin. Ainsi ils en vinrent à s'adonner à la composition de pièces dramatiques : le Yuan K'iu naquit.

Les premières œuvres théâtrales chinoises de valeur durent donc de naître à un concours de circonstances assez originales. Distraction de pauvres Lettrés plus ou moins réduits au désespoir, elles se caractérisèrent par la peinture directe de sentiments sincères, chose que l'on rencontre assez rarement dans les œuvres littéraires de la Chine. En écrivant pour exhaler leur détresse, les auteurs des Yuan ne croyaient pas qu'ils deviendraient un jour un objet d'admiration et de fait, leurs œuvres, méprisées, demeurèrent dans l'ombre pendant plusieurs siècles.

Même dans la plus grande collection d'œuvres chinoises (15), collection extrêmement riche et qui fait place aux œuvres les plus diverses, on ne trouve que de tout petits poèmes d'auteurs des Yuan et aucun des Yuan k'iu n'y est mentionné. Si quelques amateurs ne s'étaient plu, sous les Ming, à faire des collections personnelles, il est probable que, des Yuan k'iu, il ne serait rien resté.

C'est à partir des Yuan que les pièces théâtrales chinoises comportèrent trois éléments : action, chant, déclamation et des règles fixes. Avant, il n'existait que des morceaux de

(14) Tsin che, titre de docteur obtenu aux examens impériaux.

(15) « Sseu k'ou ts'üan chou », *Collection des œuvres complètes des Quatre Classes*, encore appelée : « Grande collection impériale de Kien-long. »

chant et des danses. Après, sous les Ming, c'est le triomphe du *Tchouan k'i* (16) pièce longue généralement de trente à cinquante actes et qui s'apparente plus au roman qu'au théâtre.

Puis, avec la dynastie des Ts'ing (1644-1911), le *Tchouan k'i* passe, à son tour, au second plan et est remplacé par le *King tiao* (17) qui demeure, jusqu'à nos jours, le grand favori du peuple chinois bien qu'il s'agisse le plus souvent d'œuvres dépourvues à la fois de règles fixes et de valeur littéraire.

Grâce à sa valeur de sentiments et d'expression, le Yuan k'iu mérite la première place dans le théâtre chinois et c'est pourquoi il est seul considéré comme théâtre classique.

### III. — ÉCLAT ET DÉCADENCE DU THÉÂTRE DES YUAN

Il nous semble nécessaire de signaler qu'à l'époque où les pièces furent écrites, le théâtre des Yuan portait le nom de *Tsa kiu* ou *Tsa k'iu*, ce qui veut dire littéralement : théâtre varié. Cette expression fut employée pour la première fois sous la dynastie des Song et servit alors à désigner une certaine forme de théâtre où les scènes et le chant se combinaient avec de la danse et des jeux. Deux cent quatre-vingt de ces pièces furent publiées ; il n'en reste malheureusement d'autre trace que les titres. Du reste, ce théâtre était différent de celui qui brilla d'un si vif éclat sous les Yuan. On donna alors le nom de *Tsa kiu* ou *Tsa k'iu* à toutes les pièces qui obtinrent un suc-

(16) *Tchouan k'i*, nom d'œuvres du théâtre des Ming qui prirent, plus tard, le nom de *K'ouen K'iu*. Voir : *K'ouen K'iu, le Théâtre chinois ancien*, par TSIANG UN-KAI, 1932.

(17) *King tiao* : Ecole de Pékin qui va de la dynastie des Tsing à nos jours. Voir : TCHENG-MIEN, *le Théâtre chinois moderne*, 1928.

cès éclatant. Ce titre ne convenait pas moins à la comédie qu'au drame.

Il nous semble nécessaire aussi de dire que depuis longtemps, il existait deux Ecoles de *k'iu* : l'Ecole du Nord ou *Pei k'iu*, l'Ecole du Sud ou *Nan k'iu*. Ces deux Ecoles rivales s'opposaient à la fois par leur inspiration et par la technique dont elles usaient. Elles étaient l'expression de deux sensibilités différentes.

Le chant du *Pei k'iu*, mâle, exalté, rapide est à l'image des esprits du Nord. On l'a qualifié parfois de *Hou yin* (18). *Hou* signifie barbare et nous voyons là une indication de la façon dont le *Pei k'iu* était apprécié. Le *Nan k'iu*, révélant l'âme du Sud, est, au contraire, doux, lié, mélodieux.

Sous la dynastie des Yuan l'Ecole du Nord fut très florissante tandis que l'Ecole du Sud ne produisait guère que des fragments de pièces et généralement peu goûtés du public.

*Yuan k'iu* fut en vogue de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle à la chute des Yuan. De 1234 à 1280, c'est-à-dire du renversement des Kin par Gengis-khan jusqu'à l'unification de la Chine sous les Mongols, ce fut l'âge d'or du théâtre. Les auteurs de cette époque furent environ une soixantaine. De leurs œuvres, extrêmement nombreuses, beaucoup sont remarquables. Mais combien de pièces furent exactement composées sous les Yuan, nous ne saurions le dire. Un écrivain des Ming, Li K'ai-sien (19), écrit dans sa préface des poèmes de Chang Hsiao-chan : « Au début du règne de Hong Wou (1368-1398), l'Empereur avait l'habitude de faire cadeau à chaque prince du sang de 1.700 volumes du *Tseu* (20) et de *K'iu*. » Si nous

(18) *Hou yin*, c'est-à-dire son barbare.

(19) Li K'ai-sien (1501-1568), Grand Maître des Cérémonies et des Rites, homme de lettres, est surtout connu par ses *Tseu* et *K'iu*.

(20) Le *Tseu* est une sorte de poème destiné à être chanté. Composé de

confrontons l'affirmation de Li K'ai-sien avec celles d'autres auteurs des Yuan ou des Ming, nous constatons que ces 1.700 volumes devaient comprendre aussi des *Siao ling* (21) et des *T'ao so* (22). Les *Yuan k'iu* ne devaient donc pas dépasser un millier.

C'est à partir du règne de l'empereur Mou-tsong (1567-1572) que les *Yuan k'iu* commencèrent à disparaître. De plus, on se laissa aller à mélanger les *Tsa k'iu* écrits par les auteurs des Yuan avec les *Tsa k'iu* écrits par les auteurs des Ming. C'est ainsi que lorsque Tsang Tsin-sou entreprit la collection *Yuan k'iu po tchong* (recueil de cent pièces de théâtre de la dynastie des Yuan), sous le règne de l'empereur Chen-tsong (1573-1620), il y introduisit six pièces écrites sous les Ming :

1. Wou jou t'ao yuan (entrant par erreur dans la grotte des pêcheurs), de Wang Tseu-yi.
2. Eul niu t'ouan yuan (la réunion du fils et de la fille), de Yang Wen-k'ouei.
3. Kin Ngan-cheou (la déesse qui pense au monde), de Kia Tchong-ming.
4. Touei yu sou (l'histoire du peigne de jade), de Kia Tchong-ming.
5. Siao Chou-lan (les amours de Siao Chou-lan), de Kia Tchong-ming.
6. Tch'eng nan lieou (le saule du sud de la muraille), de Ko Tseu-kin.

Aujourd'hui, outre le recueil de Tsang Tsing-sou la collection la plus complète qui nous reste et que les savants

vers d'inégale longueur, il est aussi appelé *Tch'ang touan kin* (phrases longues et courtes). Le *Ts'eu* fut surtout en vogue sous les Song.

(21) *Siao ling* est simplement un morceau de *k'iu* sans partie déclamée

(22) *T'ao so* est un ensemble de morceaux de *k'iu* sans partie déclamée.

Européens ont étudié et appréciée (23), il nous reste encore deux ou trois recueils. Les pièces mentionnées dans ces recueils sont, pour la plupart, les mêmes que celles qui sont mentionnées dans le recueil de Tsang et l'on y retrouve les pièces écrites sous la dynastie des Ming. Il ne reste que vingt-deux pièces à ajouter. Les plus connues sont les cinq pièces suivantes intitulées : *Si siang ki*, Histoire du Pavillon occidental, de Wang Che-fou (24) et qui se rapportent à la même intrigue, longue et compliquée.

En somme, du théâtre des Yuan, qui s'imposa par son éclat et son originalité, il ne nous reste que cent seize pièces.

Comment le Yuan k'iu en vint-il à céder le pas au Tchouan ki au milieu de la dynastie des Ming ?

Nous avons déjà signalé que, la plupart des auteurs de Yuan k'iu étaient originaires du Nord de la Chine et composaient ce que l'on a appelé depuis des Pei k'iu. Ces pièces étaient très applaudies sous les empereurs Mongols et certaines mêmes contenaient des expressions dues à la langue mongole (25).

C'est ainsi, par exemple, que dans la pièce intitulée *Hou tou p'ai*, *l'Enseigne à la tête de tigre*, de Li Che-fou, une jeune femme est appelée *Tsa Tsa*, ce qui signifie littéralement *thé thé*. De plus, on trouve souvent, dans les pièces de cette épo-

(23) BAZIN aîné, notamment, a écrit deux ouvrages :

1° *Le siècle de Youen* ;

2° *Le théâtre chinois* ou choix de pièces de théâtre composées sous les empereurs Mongols.

(24) *Si siang ki*, ensemble de cinq pièces de *Tsa K'iu*, dont WANG CHE-FOU n'a composé que quatre ; la cinquième fut terminée par KOUAN HAN-K'ING. C'est à tort que l'on croit généralement que les cinq pièces ont été écrites par WANG.

(25) Voir : HO TCHANG-CHUN, *Traité sur les K'iu des Yuan*, chapitre IV, Les sources des Yuan K'iu et leur rapport avec la langue mongole.

que, au lieu de *Cha* (tuer), *ha la* qui n'a aucun sens en chinois. Ce sont là des expressions d'origine mongole.

Vers le milieu de la dynastie des Yuan, quelques auteurs écrivirent des pièces qui ressortissent à la fois du *Pei k'iu* et du *Nan k'iu*. Elles portent le nom spécial de *Nan Pei ho t'ao* (série mélangée de *Nan k'iu* et de *Pei k'iu*). Elles ont été publiées mais il ne nous en reste que le titre et le souvenir.

A la fin des Yuan ou au début des Ming, on ne sait pas très exactement, cinq pièces de *Nan k'iu* furent composées. Ce sont :

1. *Yeou kouei ki* (histoire du gynécée solitaire), de Che Wei.
2. *Pi pa ki* (histoire de luth), de Kao Ming (26).
3. *King tchai ki* (histoire de l'épingle d'épine) du prince Kiuan des Ming, Ning hien wang.
4. *Cha keou ki* (histoire de chien tué), de Siu Tch'en.
5. *Po tou ki* (histoire du lièvre blanc), d'un auteur anonyme.

Ces ouvrages furent très estimés et exercèrent rapidement une influence sur le public. Le goût général se tourna vers eux et leur succès devint chaque jour plus grand. Les écrivains se mirent à écrire de préférence des pièces de *Nan k'iu* qui prirent le nom de *Tchouan k'i* par opposition de *Nan k'iu*. Dès lors, la gloire du *Yuan k'iu* fut ruinée.

A partir du *xv<sup>e</sup>* siècle, les auteurs du Sud, écrivains de *Tchouan k'i*, devinrent de plus en plus nombreux. Certains auteurs s'efforcèrent de renouveler la forme du *Tsa k'iu* en faisant des emprunts au *Nan k'iu* comme le *Tchouan k'i* avait fait lui-même des emprunts au *Pei k'iu*. Mais leurs efforts

(26) Cette pièce a été partiellement traduite par BAZIN aîné. Cf. BAZIN aîné, *Pi-Pa-Ki*, Paris, 1841.

furent vains, le *Tchouan k'i*, qui correspondait mieux aux aspirations du public, triompha. De plus en plus ce fut le *Tchouan k'i* qui jouit de l'engouement général, le *Yuan k'iu* ne fut plus joué que très rarement.

Toutefois bien que le goût public ait montré sa défaveur pour le *Yuan k'iu*, celui-ci garda une place de choix dans le théâtre chinois. On ne le joue plus aujourd'hui mais on le lit sans jamais se lasser d'admirer une beauté littéraire dont l'éclat ne saurait être terni.

---

## CHAPITRE II

### Les auteurs de la dynastie des Yuan

---

#### I. — LES TROIS ÉPOQUES DES YUAN K'IU

Selon l'histoire chinoise, la dynastie des Yuan va de 1280 à 1368, c'est-à-dire de la conquête du pays Song par K'oubilaï, petit-fils de Gengis-khan, à la restauration des Ming. En réalité, on doit penser que cette dynastie a duré plus longtemps. Dès 1234, date à laquelle Ogotaï, troisième fils de Gengis-khan, qui régna de 1229 à 1241, anéantit des Kin, établit dans la Chine du Nord depuis 1123, les Mongols s'établirent à Ta-tou.

C'est sous la domination des Kin, qui troublèrent la Chine du Nord pendant un siècle pour établir leur domination, que parut le fameux ouvrage de Tong Kia-yuan (1), *Hien souo si siang* ou histoire du pavillon occidental, de Hien souo (2). C'est une œuvre entièrement composée en *pei k'iu* et son succès fut considérable. Cependant ce n'est pas encore une pièce

(1) Tong Kia-yuan, nous n'avons aucun renseignement sur son nom personnel ou sur l'époque à laquelle il vivait. Kia-yuan indique qu'il réussit à l'examen de province. Certains prétendent qu'il vécut pendant le règne de Tchang-tsong des Kin (1190-1208).

(2) Hien souo signifie instrument à vent. Le titre de la pièce indique qu'elle devait être chantée avec accompagnement d'instruments à vent.

complète comme seront les Yuan k'iu. *Hien souo si siang* n'est pas divisé en actes, seulement en *T'ao* ou séries de k'iu. Les vers ne sont pas déclamés par les acteurs eux-mêmes mais par un récitant ; en marge de l'action ils servent à la présentation des héros et à l'exposition du sujet. Quoi qu'il en soit, cette pièce annonce déjà les Yuan k'iu.

Nous diviserons l'histoire du Yuan k'iu en trois époques. La première, qui peut être appelée l'*époque mongole*, commence avant l'unification de la Chine par les Mongols établis à côté des Song, après l'écrasement des Kin, et va jusqu'à l'avènement de la dynastie des Yuan avec K'oubilaï-khan (1234-1279). La seconde époque ou *époque de l'unification*, s'étend de 1280 à 1340. Enfin la troisième époque ou *époque du règne de Tche-tchen*, va de 1341 à 1367.

Pendant la première période, il y eut une soixantaine d'auteurs de Pei k'iu, presque tous originaires du Nord et notamment de Ta-tou (3). Leurs ouvrages sont nombreux et souvent remarquables. Ceux de Kouan Han-k'ing, Ma Tche-yuan, Po-P'ou, Tch'eng Ting-yu et Wang Che-fou sont considérés comme les meilleurs. On les trouve encore aujourd'hui dans les répertoires de Yuan k'iu bien que le temps leur ait fait subir certaines altérations. L'auteur de la fameuse pièce, *l'Orphelin de la Chine*, Ki Kiun-siang, originaire de Ta-tou, est un des meilleurs auteurs de l'*époque mongole* dont il est permis de penser qu'elle fut la plus brillante.

Pendant la deuxième époque, les auteurs, relativement moins nombreux, sont plutôt originaires du Sud ou, quand ils sont originaires du Nord, ont émigré au Sud. Les ouvrages de cette époque sont moins nombreux et ont en partie disparu. Parmi les auteurs qui se sont distingués, Kong T'ien-t'ing,

(3) Voir la note p. 9.

Tcheng Kouang-tsou et Kiao Ki possèdent un style assez expressif mais dans l'ensemble peu d'œuvres réussissent à retenir notre attention.

Les productions de la troisième époque sont moins importantes encore. Cinq pièces de quatre auteurs, Kin Kien-fou, Siao To-siang, Chou K'ai et Wang Houa nous sont seules parvenues. La distance est grande des chefs-d'œuvre de l'époque mongole aux œuvres de cette troisième période !

Nous pouvons établir la liste des cent seize pièces de Yuan k'iu qui nous sont parvenues. La voici :

Première Epoque, Epoque mongole (1234-1279), 27 auteurs.

I. Kouan Han-k'ing, originaire de Ta-tou, 13 pièces parmi les 63 qu'il écrivit sont conservées.

1. Si chou mong, le songe de Lieou Hiuan-tö, drame historique.

2. Pai yue t'ing, l'histoire du gynécée solitaire, drame domestique.

3. Sie T'ien-hiang, la courtisane savante, comédie d'intrigue (4).

4. Kin sien tch'e, le lac Kin-sien, comédie d'intrigue (5).

5. Wang kiang t'ing, le pavillon de plaisance, comédie d'intrigue (6).

6. Kieou fong tch'en, la courtisane sauvée, comédie d'intrigue (7).

7. Tan toa houei, le prince Kouan assiste au banquet d'un ennemi armé seulement de son sabre.

8. Yu king t'ai, le miroir de jade, comédie d'intrigue (8).

(4) Voir BAZIN aîné, *le Siècle des Youen*, p. 242.

(5) *Ibid.*, pp. 386-388.

(6) *Ibid.*, p. 425.

(7) *Ibid.*, pp. 245-246.

(8) *Ibid.*, p. 240.

9. T'iao fong yue, l'intrigue d'une servante, comédie d'intrigue.

10. Hou tie mong, le songe de Pao-kong, drame judiciaire (9).

11. Teou Ngo yuan, le ressentiment de Teou Ngo, drame judiciaire (10).

12. Lou tchai lang, le libertin ou le ravisseur, comédie de caractère (11).

13. Si siang ki, l'histoire du pavillon occidental (la cinquième pièce seulement), comédie d'intrigue.

II. Yang Hien-che, originaire de Ta-tou, ami de Kouan Han-k'ing, 2 pièces sur 8 nous sont parvenues.

1. Siao siang yu, le naufrage de Tchang T'ien-kiue, drame domestique (12).

2. K'ou han t'ing, le Pavillon K'ou-han, drame domestique (13).

III Tchang Kouo-ping, originaire de Ta-tou, directeur d'une maison de plaisir, 3 pièces sont conservées.

1. Ho han chan, la tunique confrontée, drame domestique (14).

2. Sie Jen-koueï, le retour de Sie Jen-koueï, drame historique (15).

3. Lo Li-lang, les aventures de Lo Li-lang, drame domestique (16).

(9) *Ibid.*, p. 312.

(10) Voir pp. 31-33 de notre ouvrage.

(11) *Ibid.* p. 31.

(12) Voir BAZIN aîné, *le Siècle des Youen*, p. 247.

(13) *Ibid.*, pp. 364-365.

(14) Voir BAZIN aîné, *Théâtre Chinois*.

(15) Voir BAZIN aîné, *le Siècle des Youen*, pp. 261-268.

(16) *Ibid.*, p. 423.

IV. Che Tseu-tchang, originaire de Ta-tou, 1 pièce est conservée.

1. Tchou wou t'ing kin, la religieuse mariée, comédie d'intrigue (17).

V. Wang Che-fou, originaire de Ta-tou, 2 pièces sur 14 sont conservées.

1. Li tch'ouen t'ang, le festin des Ministres d'Etat, drame historique (18).

2. Si siang ki, l'histoire du pavillon occidental (les quatre premières pièces), comédie d'intrigue.

VI. Kao wen-sieou, originaire de Tong-ping, 3 pièces conservées sur 34.

1. Hei siuan fong, le Tourbillon Noir, drame domestique (19).

2. K'ouang Fan-cheou, Fan-cheou trompé, drame historique (20).

3. Tchoa Yuan yu chan houang, la rencontre de Tchao Yuan et de l'Empereur.

VII. Tcheng T'ing-yu, originaire de Ta-tou. 5 pièces conservées sur 24.

1. Ts'ou Tchao-kong, Tchao-kong, prince de Ts'ou, drame historique (21).

2. Heou t'ing houa, la fleur de l'arrière pavillon, drame judiciaire (22).

3. Jen tseu ki, l'histoire du caractère Jen (patience), drame bouddhique (23).

(17) *Ibid.*, p. 402.

(18) *Ibid.*, p. 354.

(19) *Ibid.*, p. 314.

(20) *Ibid.*, pp. 384-385.

(21) *Ibid.*, p. 248.

(22) *Ibid.*, pp. 355-356.

(23) *Ibid.*, pp. 367-376.

4. K'an ts'ien nou, l'avare, comédie de caractère (24).

5. Yuan kia tchai tchou, le créancier ennemi, drame mythologique (25).

VIII. Po P'ou, originaire de Ngao-tcheou, 2 pièces conservées sur 16.

1. Wou-t'ong yu, la chute des feuilles du Wou-t'ong, drame historique (26).

2. Ts'iang t'cou ma chan, le mariage secret, comédie d'intrigue (27).

IX. Ma Tche-yuan, originaire de Ta-tou, 7 pièces conservées sur 14.

1. Houang leang mong, le songe de Lu T'ong-ping, drame taôiste (28).

2. Ts'ing chan lei, les amours de Po Lo-t'ien, drame domestique (29).

3. Yo-yang leou, le pavillon de Yo-yang, drame taôiste (30).

4. Tch'en Po kao wo, le sommeil de Tch'en Po, drame taôiste (31).

5. Han kong ts'ieou, les chagrins dans le palais des Han, drame historique (32).

(24) Cette pièce a été traduite par Stanislas JULIEN, mais sa traduction n'a pas été imprimée. On trouve une analyse de cette pièce à la suite de l'*Aulularia*, dans le théâtre de Plaute de NAUDET.

(25) Voir BAZIN aîné, *le Siècle des Youen*, pp. 380-382.

(26) Voir pp. 45-46 de notre ouvrage.

(27) Voir BAZIN aîné, *le Siècle des Youen*, p. 269.

(28) *Ibid.*, pp. 322-334.

(29) *Ibid.*, pp. 352-354.

(30) *Ibid.*, p. 311.

(31) *Ibid.*, pp. 320-321.

(32) Voir J.-F. DAVIS, *The sorrow of Han*, pp. 33-34 de notre ouvrage.

6. Tsien-fou pei, l'inscription de Tsien-fou, comédie d'intrigue (33).

7. Jen fong tseu, Jen, le fanatique, comédie de caractère (34).

X. Li Wen-wei, originaire de Tchen-ting, 1 pièce conservée sur 12.

Yen Ts'ing po yu. Yen Ts'ing vendant du poisson, drame domestique (35).

XI. Li Che-fou, originaire de Niu-tchen, 1 pièce conservée sur 12.

Hou t'eu p'ai, l'enseigne à tête de tigre, drame domestique (36).

XII. Wou Tch'ang-ling, originaire de Si-kin, 2 pièces conservées sur 12.

1. Tchang t'ien che, Tchang, l'anachorète, drame mythologique (37).

2. Tong-p'o mong, le songe de Sou Tong-p'o, drame bouddhique (38).

XIII. Wou Han-tcheng, originaire de Tsi-nan, 3 pièces conservées sur 13.

1. Lao chen eul, le vieillard qui obtient un fils, drame domestique (39).

2. Yu-hou tch'ouen, les amours de Yu-hou, comédie d'intrigue (40).

(33) Voir BAZIN aîné, *le Siècle des Youen*, p. 310.

(34) *Ibid.*, pp. 425-427.

(35) *Ibid.*, p. 247.

(36) *Ibid.*, p. 271.

(37) *Ibid.*, pp. 243-245.

(38) *Ibid.*, pp. 385-386.

(39) Voir J.-F. DAVIS, *An heir in his old age*.

(40) Voir BAZIN aîné, *le Siècle des Youen*, p. 276.

3. Cheng kin ko, le petit pavillon d'or, drame judiciaire (41).

XIV. Wang Tchong-wen, originaire de Ta-tou, 1 pièce conservée sur 10.

Kieou hiao tseu, l'innocence reconnue, drame judiciaire (42).

XV. Li Cheou-k'ing, Originaire de Tai-yuan, 2 pièces conservées sur 10.

1. Wou Yuan tch'ouei siao, Wou Yuan jouant de la flûte, drame historique (43).

2. Tou Lieou-ts'ouei, la conversion de Lieou-ts'ouei, drame taôiste (44).

XVI. Chan Tchong-yen, originaire de Tchen-ting, 4 pièces conservées sur 10.

1. Lieou Yi tch'ouan chou, le roi des dragons, drame mythologique (45).

2. Tan pien t'ö so, le combat de Houei Tch'e-kong, drame historique (46).

3. K'i Ying-pou, les fureurs de Ying-pou, drame historique (47).

4. Houei Tch'e-kong san t'ö so, le combat merveilleux de Houei Tch'e-kong.

XVII. Che Kiun-pao, originaire de Ping-yang, 3 pièces conservées sur 10.

1. Ts'ieou Hou hi ts'i, le mari qui fait la cour à sa femme, comédie d'intrigue (48).

(41) *Ibid.*, p. 429.

(42) *Ibid.*, p. 322.

(43) *Ibid.*, pp. 312-313.

(44) *Ibid.*, p. 394.

(45) *Ibid.*, p. 424.

(46) *Ibid.*, p. 383.

(47) *Ibid.*, pp. 391-392.

(48) *Ibid.*, pp. 301-309.

2. K'iu kiang tch'e, le fleuve au cours sinueux, comédie d'intrigue (49).

3. Fong yue tseu yung t'ing, le pavillon de Tseu-yung, comédie d'intrigue.

XVIII. Ki kiun-siang, originaire de Ta-tou, 1 pièce conservée sur 10.

Tchao che kou eul, l'orphelin de la famille Tchao, drame historique (50).

XIX. Tai Chen-fou, originaire de Tchen-ting, 1 pièce conservée sur 8.

Fong kouang hao, l'académicien amoureux, comédie d'intrigue (51).

XX. Li Hao-kou, originaire de Pao-ting où de Si-ping, 1 pièce conservée sur 3.

Tchang cheng tchou hai, la nymphe amoureuse, drame mythologique (52).

XXI. Mong Han-k'ing, originaire de Hao-tcheou, 1 pièce conservée.

Mo ho lo, le magot, drame judiciaire (53).

XXII. Li Hing-tao, originaire de Kiang-tcheou, 1 pièce conservée.

Houeï lan ki, l'histoire du cercle de craie, drame judiciaire (54).

XXIII. Souen Tchong-tchang, originaire de Ta-tou, 1 pièce conservée.

(49) *Ibid.*, p. 248.

(50) Voir Chapitre IV.

(51) Voir BAZIN aîné, *le Siècle des Youen*, pp. 299-300.

(52) *Ibid.*, p. 428.

(53) *Ibid.*, p. 399.

(54) Voir Stanislas JULIEN, *Hoci-lan-ki ou l'Histoire du Cercle de craie*, 1832 ; note page 68.

K'an t'eu kin, le bonnet de Lieou Ping-yuan, drame judiciaire (55).

XXIV. Yo Po-tch'ouan, originaire de Tsi-nan ou de Tchengkang, 1 pièce conservée sur 2.

T'ie kouai Li, la transmigration de Yo Cheou, drame taôiste (56).

XXV. K'ang Tsing-che, originaire de Ti-tcheou, 1 pièce conservée sur 2.

Li k'ouei fou kin, le jugement de Song Kiang, drame domestique (57).

XXVI. K'ong Wen-k'ing, originaire de Ping-yang, 1 pièce conservée.

Tong ts'ang che fan, l'intrigue conçue à la fenêtre de l'est, drame historique.

XXVII. Tchang Cheou-k'ing, originaire de Tong-ping, 1 pièce conservée.

Hong li houa, la fleur de poirier rouge, comédie d'intrigue (58).

Deuxième Epoque, Epoque de l'Unification (1280-1340).

I. Yang Tseu, originaire de Hai-Yen, 1 pièce conservée.

Ho Kouang kouei kien, le conseil donné à l'empereur par l'Esprit Ho Kouang, drame historique.

II. Kong T'ien-t'ing, originaire de Ta-ming, 1 pièce conservée.

Fan Tchang ki chou, le sacrifice de Fan et de Tchang, drame historique (59).

(55) Voir BAZIN aîné, *le Siècle des Youen*, p. 313.

(56) *Ibid.*, pp. 276-298.

(57) *Ibid.*, p. 421.

(58) *Ibid.*, pp. 376-378.

(59) *Ibid.*, pp. 357-358.

III. Tcheng Kouan-tsou, originaire de Ping-yuan, 4 pièces conservées sur 19.

1. Tcheou Mei-hiang, l'intrigue d'une soubrette, comédie d'intrigue (60).

2. Tcheou-kong che tcheng, la régence de Tcheou-kong pendant la minorité du roi Tcheng-wang, drame historique.

3. Wang Ts'ai teng leou, l'élévation de Wang Ts'ai, drame historique (61).

4. Ts'ien-niu li houen, le mal d'amour, comédie d'intrigue (62).

IV. Fan K'ang, originaire de Hang-tcheou, 1 pièce conservée sur 2.

Tchou yi tcheou, la nacelle métamorphosée, drame taôiste (63).

V. Kin Jen-ki, originaire de Hang-tcheou, 1 pièce conservée sur 7.

Siao Ho tsouei Han Sin, Siao Ho poursuit Han Sin dans une nuit de lune, drame historique.

VI. Ts'eng Jouei, originaire de Ta-hin, 1 pièce conservée.

Lieou hiai ki, l'histoire de la pantoufle laissée en gage, comédie d'intrigue (64).

VII. Kiao Ki, originaire de Tai-yuan, 3 pièces conservées sur 8.

1. Leang che yin yuan, les secondes nocces de Wei 'Kao, comédie d'intrigue (65).

(60) Voir BAZIN aîné, *Théâtre Chinois*.

(61) Voir BAZIN aîné, *Le Siècle des Youen*, pp. 335-336.

(62) Voir pp. 37-39, de notre ouvrage.

(63) Voir BAZIN aîné, *Le Siècle des Youen*, pp. 366-367.

(64) *Ibid.*, pp. 388-391.

(65) *Ibid.*, pp. 358-360.

2. Yang-tcheou mong, le songe de Tou Mou-tche, comédie d'intrigue (66).

3. Kin ts'ien ki, la cage d'amour, comédie d'intrigue (67).

Troisième époque, Epoque du règne Che-tcheng (1341-1367).

I. Kin Kiai-fou, demeura d'abord à Ta-tou, vint ensuite à Hang-tcheou, 2 pièces sur 4 sont conservées.

1. Tong t'ang lao, l'enfant prodigue, comédie de caractère (68).

2. Tchao Li jang fei, le dévouement de Tchao Li, drame domestique (69).

II. Siao Tö-siang, originaire de Hang-tcheou, 1 pièce est conservée.

Cha keou kiuan fou, le chien de Yang-che, drame domestique (70).

III. Tchou k'ai, d'origine inconnue, 1 pièce est conservée.

Hao t'ien t'a, la pagode du ciel, drame historique (71).

IV. Wang Houa, originaire de Hang-tcheou, 1 pièce est conservée.

T'ao houa niu, la fleur de pêcher, drame taôiste (72).

Vingt-sept pièces d'auteurs anonymes :

1. Yen Tseu-ling, Yen Tseu-ling pêche à Tsi-li-tan, drame historique.

2. Po-wang chao t'ouen, Tchou-ko Leang brûle le ravitaillement de Po-wang, drame historique.

(66) *Ibid.*, p. 335.

(67) *Ibid.*, pp. 213-229.

(68) *Ibid.*, pp. 246-247.

(69) *Ibid.*, pp. 360-363.

(70) *Ibid.*, p. 241.

(71) *Ibid.*, pp. 336-348.

(72) *Ibid.*, pp. 365-366.

3. Tchang Ts'ien ti cha t'si, Tchang Ts'ien tue la femme d'un autre, drame historique.

4. Wen eul kieou mou, le petit boucher Tchang sauve sa mère en laissant périr son enfant dans les flammes, drame domestique.

5. Tch'en-tcheou t'iao mi, le grenier de Tch'en-tcheou, drame judiciaire (73).

6. Yuan yang pei, la couverture du lit nuptial, comédie d'intrigue (74).

7. Tchan k'ouai-t'ong, le trompeur trompé, drame historique (75).

8. Tcheng pao ngen, la délivrance de Ts'ien-kiao, drame judiciaire (76).

9. Lai cheng tchai, la dette payable dans la vie à venir, comédie bouddhique (77).

10. Tchou cha t'an, les caisses de cinabre, drame domestique (78).

11. Ho t'ong wen tseu, les originaux confrontés, drame judiciaire (79).

12. Tong Sou Ts'in, Sou Ts'in transi de froid, drame historique (80).

13. Siao wei tch'e, le petit commandant, drame historique (81).

(73) *Ibid.*, p. 230.

(74) *Ibid.*, pp. 230-237.

(75) *Ibid.*, pp. 237-239.

(76) *Ibid.*, pp. 242-243.

(77) *Ibid.*, pp. 249-261.

(78) *Ibid.*, pp. 270-271.

(79) *Ibid.*, p. 272.

(80) *Ibid.*, pp. 272-274.

(81) *Ibid.*, pp. 298-299.

14. Ch'en-nou-eul, l'ombre de Chen-nou-eul, drame judiciaire (82).

15. Sie kin wou, le pavillon démoli, drame historique (83).

16. Ma-ling tao, la route de Ma-ling, drame historique (84).

17 Yu ts'iao ki, l'histoire d'un pêcheur et d'un bûcheron, drame domestique (85).

18. Kiu ngan t'si mei, l'histoire de Meng Kouang, drame domestique (86).

19. Wou-t'ong ye, la feuille de Wou-t'ong, drame domestique (87).

20. Ko kiang teou tch'e, le mariage de Lieou Hiuan-tö, drame historique (88).

21. Pan eul kouei, le plat qui parle, drame judiciaire (89).

22. Po houa t'ing, le portique des cent fleurs, comédie d'intrigue (90).

23. Lien houan ki, la mort de Tong-tcho, drame historique (91).

24. Pao tchouang ho, la boîte mystérieuse, drame domestique (92).

25. Ho lang tan, la chanteuse, drame domestique (93).

(82) *Ibid.*, p. 309.

(83) *Ibid.*, pp. 310-311.

(84) *Ibid.*, p. 321.

(85) *Ibid.*, pp. 350-351.

(86) *Ibid.*, p. 355.

(87) *Ibid.*, p. 385.

(88) *Ibid.*, pp. 391-392.

(89) *Ibid.*, pp., 399-400 ; note page 73.

(90) *Ibid.*, p. 401.

(91) *Ibid.*, pp. 422-423.

(92) *Ibid.*, pp. 402-419.

(93) Voir BAZIN aîné, *Théâtre Chinois*.

26. Pi t'ao houa, la fée, drame taïste (94).

27. Fong Yu-lan, les malheurs de Fong Yu-lan, drame judiciaire (95).

Il existe, en outre, une pièce que tous les documents désignent comme une pièce écrite par un auteur anonyme. Seul, un recueil de cent pièces de la dynastie des Yuan, où elle est insérée, donne un nom d'auteur : Li Che-yuan. Mais on ignore tout de lui et l'on ne sait à quelle époque il vivait. Le titre de la pièce est celui-ci : Houan lao mo, le condamné qui retourne dans sa prison.

Dans cette liste le titre des pièces est traduit selon le sens et non mot à mot. La plupart de ces pièces figurent dans « Youen jen tsa kiu po tchong » ou « Yuan.k'iu siuan », *Recueil de Cent Pièces de la Dynastie des Yuan*. En 1834, Bazin aîné, sinologue français, écrivit *Le Siècle de Youen*. Dans cet ouvrage il a analysé à peu près toutes les pièces de ce recueil. C'est pour faciliter la lecture et les recherches des lecteurs européens que nous avons respecté scrupuleusement les titres qui se trouvent dans l'ouvrage de Bazin aîné.

Pour la même raison, nous avons respecté le classement adopté par Bazin aîné, à savoir :

1. Les drames historiques.
2. Les drames taïstes ou bouddhiques.
3. Les comédies de caractère.
4. Les comédies d'intrigue.
5. Les drames domestiques.
6. Les drames mythologiques.
7. Les drames judiciaires ou tirés de causes célèbres.

Disons un mot des titres des pièces des Yuan. Les titres se

(94) Voir BAZIN aîné, *Le Siècle des Youen*, p. 428.

(95) *Ibid.*, p. 429.

composaient généralement de sept ou huit mots, par exemple : Tchao che kuo eul ta pao tch'eou, l'Orphelin de la famille Tchao se venge d'une façon éclatante ; Siang kouo che kong souen ho han chan : Dans le temple de Siang-kouo la tunique est confrontée. Cependant, dans la pratique, les titres complets ne sont pas usités. Ils sont remplacés par des titres simplifiés : *l'Orphelin de la famille Tchao*, *La tunique confrontée*, etc. Ce sont ces derniers titres que nous avons utilisés, suivant en cela l'exemple de Bazin aîné.

## II. — LES AUTEURS CÉLÈBRES

Il est clair que la liste des pièces qui nous sont parvenues ne comprend ni tous les auteurs, ni toutes les œuvres dramatiques de la dynastie des Yuan.

Selon Han Hiu (96), cent cinq auteurs, au nombre desquels sa signalent Ma Tche-yuan et Tong Kia-yuan, écrivirent des pièces réussies. Combien d'auteurs sont demeurés inconnus !

Cent cinq auteurs furent connus. Ce nombre nous laisse penser que l'ensemble des auteurs dut être considérable si l'on compte les auteurs médiocres et nous avons là la preuve de la popularité que connurent les œuvres dramatiques sous la dynastie des Yuan.

Examinons la situation sociale des trente-quatre auteurs connus. Nous voyons qu'à côté des Lettrés se trouve le directeur d'une maison de plaisir, Tchang Kouo-ping, appartenant à la première époque. Ses pièces ne sont pas trop inférieures aux chefs-d'œuvre du temps. On peut être certain qu'il y eut d'autres auteurs de Yuan k'iu qui n'appartenaient pas à la

(96) Han Hiu, écrivain de la dynastie des Yuan, auteur de Han Hiu k'iu lon, *Étude sur le K'iu*.

classe des Lettrés ce qui montre l'engouement de la société chinoise pour le théâtre. L'art dramatique était l'occupation favorite et elle était à la portée de tous. On ne s'étonne donc pas de voir la place occupée par le Yuan k'iu dans l'art dramatique chinois.

Chaque auteur des Yuan avait son originalité propre. Etant donné le mépris où furent tenus, pendant très longtemps, les dramaturges, peu de documents les concernant nous sont parvenus. Nous pouvons cependant dire quelques mots de certains d'entre eux, considérés comme auteurs célèbres depuis la dynastie des Ming.

KOUAN HAN-K'ING, surnommé Che-tchai seou ou le Vieillard de la salle d'études Che, était originaire de Ta-tou. Il obtint le titre de Kia Yuan (97) à la fin de la dynastie des Kin, puis devint fonctionnaire à la Clinique Impériale (98). On ignore, toutefois si c'est sous la dynastie des Kin ou celle des Yuan qu'il occupa ce poste.

Kouan Han-k'ing est le plus fécond des auteurs de son siècle. Des soixante-trois pièces qu'il a écrites, treize nous sont parvenues. Selon la tradition, il fut le créateur du Yuan k'iu. Il n'avait aucun modèle à suivre, aucun exemple dont il pût s'inspirer. Il ne dut qu'à son propre génie la construction régulière de pièces écrites dans un style original et remarquable. En outre, il eut le rare mérite de créer des personnages conformes à la réalité, respectant leurs sentiments vrais et jusqu'à leur façon de les exprimer. Kouan Han-k'ing est incontestablement un dramaturge de tout premier ordre.

Parmi les pièces de Kouan que l'on a conservées, les deux

(97) Kia Yuan, titre donné à celui qui a passé l'examen de province.

(98) Il existait, à l'usage de l'Empereur, un bâtiment spécial dans lequel il était soigné en cas de maladie.

plus connues sont : *Le ressentiment de Teou Ngo* et *Le Libertin*, encore appelée *Le ravisseur*. La dernière de ces pièces est une comédie de caractère. En voici l'analyse : le Président du grand tribunal de Hiu-tcheou, Lou Tchailang, envieux et corrompu, use de son prestige pour accumuler les méfaits. Il s'empare de force de la femme d'un orfèvre, Li Sseu, puis de celle de son assesseur, Tchang Kouai. Pao Tcheng, chargé d'examiner la conduite des magistrats, ayant été mis au courant des crimes de Lou, décide de le punir. Mais, craignant que ce dernier, usant de son influence, ne parvienne à se faire acquitter, Pao Tcheng use d'un subterfuge : en présentant l'acte d'accusation de Lou à l'Empereur, il dénature son nom en omettant quelques traits de chaque caractère qui le composent. C'est donc un nommé Yu Ts'i-tsi qui est inculpé d'enlèvement et qui est condamné à la peine capitale — peine qui est naturellement subie par l'infâme Lou Tchailang, ce qui permet aux épouses de Li et de Tchang de rejoindre leur mari.

*Le ressentiment de Teou Ngo* narre l'histoire suivante : Un lettré, Teou T'ien-tchang, poussé par une extrême pauvreté, marie sa fille, Teou Ngo, au fils de sa voisine, Madame Tsai, ce qui lui permet d'emprunter, à cette dernière, quarante taëls d'argent. Il emploie cette somme pour se rendre à la capitale et participer aux concours impériaux. Teou Ngo devient veuve après deux ans de mariage et mène une existence morose auprès de sa belle-mère. Un jour, Madame Tsai se rend chez un nommé Sai So-yi afin de lui demander le remboursement d'une certaine dette. Sai réussit, par ruse, à entraîner la malheureuse femme en rase campagne et là, tente de l'égorger. Au moment fatal surviennent Tchang Lo-eul et son père. Ils sauvent Madame Tsai qui, éperdue de reconnaissance, commet l'imprudence d'accueillir chez elle le père et le

fils en qualité de locataires. Peu de temps après, Tchang Lo-eul, devenu exigeant, veut que Teou Ngo devienne sa femme et que Madame Tsai devienne celle de son père. Madame Tsai accepte cependant que Teou Ngo refuse énergiquement. Un jour que Madame Tsai est tombée malade, elle manifeste le désir de prendre une soupe d'estomac de mouton. Teou Ngo prépare le plat. Tchang Lo-eul, dans l'espoir d'épouser Teou Ngo après le décès de sa marâtre, ajoute du poison au bouillon. Grâce à un concours de circonstances tout à fait imprévues du meurtrier, c'est son propre père qui boit le breuvage empoisonné et qui trouve la mort. Tchang accuse alors Teou Ngo d'être meurtrière de son parâtre. Pressée par toutes sortes de tortures, elle avoue un crime dont elle est innocente. Elle est condamnée à être décapitée publiquement (99). A l'heure de sa mort elle forme trois vœux :

« Je demande que l'on suspende à la hampe du drapeau (100) une pièce de soie blanche de dix pieds. Si je meurs victime d'une fausse accusation, quand le glaive de l'exécuteur touchera mon cou, croyez qu'aucune goutte de mon sang ne tombera à terre. Non ! Il ira rougir la pièce de soie blanche.

Je veux que l'indignation dont je suis remplie et qui bouillonne en moi comme le feu, fasse voler dans l'air, comme les légères fleurs du cotonnier, les fleurs de l'eau glacée. Je veux que ces fleurs enveloppent mon cadavre afin que

(99) Le père du jeune homme, devenu le mari de Madame Tsai, belle-mère de Teou Ngo, est considéré comme le parâtre de cette dernière. Or le meurtre d'un parâtre est considéré en Chine comme l'un des crimes pour lesquels il n'y a pas de pardon.

(100) Avant de mourir, Teou Ngo demande aux autorités locales qui l'ont condamnée, de hisser devant elle, au moment du supplice, un drapeau de soie blanche. Son ultime désir est exaucé et c'est à ce drapeau qu'elle fait allusion.

l'on n'ait pas besoin d'une étoffe unie ni de chevaux blancs pour le transporter dans une sépulture déserte (101).

Dès ce jour, je vais appeler sur l'arrondissement de Tsou-tcheou une sécheresse extrême qui durera trois années. »

Les vœux de Teou Ngo furent exaucés.

Cette pièce est une tragédie réussie à tous égards. La cruauté de l'odieux Tchang nous inspire la plus vive terreur tandis que les souffrances et la mort injuste et ignominieuse de Teou Ngo emplît notre cœur de pitié. Le style émouvant enfin et une composition savante contribuent à faire de cette pièce un des chefs-d'œuvre de la tragédie chinoise.

MA TCHE-YUAN, encore appelé Tong-li, originaire de Ta-tou, est un des plus grands écrivains de la dynastie des Yuan. Aucun document précis ne nous renseigne sur sa vie. On sait seulement qu'il fut fonctionnaire dans les deux provinces du Kiang-sou et du Tcho-kiang.

Le style de cet auteur est égal, élégant et riche en allusions (102). Il excelle surtout dans les études psychologiques et dans la peinture de l'amour. Des quatorze pièces qu'il a écrites, nous avons le bonheur d'en posséder sept. Celle qui est intitulée : *Les chagrins dans le palais des Han* est un pur chef-d'œuvre apprécié de tous. En voici l'analyse : « L'Empereur Yuan-ti, des Han, charge un portraitiste du nom de Mao Yen-cheou, d'exécuter le portrait des belles femmes du pays pour la composition de son harem, afin d'élire la meilleure. Une jeune femme, d'une beauté exquise, ayant refusé de donner de l'argent à Mao, celui-ci fait d'elle un portrait enlaidi. A cause de cela, de nombreuses années

(101) Le blanc étant, en Chine, la couleur de deuil, il est légitime que Teou Ngo pense à une abondante chute de neige.

(102) De nombreuses allusions littéraires sont une des conditions de beauté de la langue chinoise.

s'écoulaient sans que l'Empereur l'appelle auprès de lui. Mais, un soir que ce dernier erre dans son palais, il entend les sons mélodieux d'un *pi pa* : la musicienne n'est autre que Wang Tsiang, la jeune fille dont Mao a exécuté un portrait trompeur. L'Empereur la fait venir et, séduit par sa beauté, ne tarde pas à s'éprendre d'elle. Furieux de la duperie dont il a été l'objet, l'Empereur veut châtier le portraitiste mais ce dernier se sauve à temps et se réfugie en Mongolie. Là, il présente le portrait réel de Wang Tsiang au Grand Khan qui s'éprend sur l'heure et fait connaître à l'Empereur des Han son désir de compter Wang Tsiang au nombre de ses épouses. Moins puissant que le Grand Khan, l'Empereur est obligé de consentir. Il accompagne sa favorite jusqu'au pont Pa où il lui fait des adieux déchirants. Arrivée en Mongolie, Wang Tsiang, croyant avoir suffisamment accompli son devoir, se noie dans le Fleuve du Dragon Noir (103). Regrettant la perte d'une aussi grande beauté, le Grand Khan prend le portraitiste en haine, le fait prisonnier et l'envoie à l'Empereur pour que celui-ci le fasse exécuter. »

Cette tragédie est inspirée de l'histoire, mais l'auteur a pris de nombreuses licences avec la vérité. Selon l'histoire, il est exact que le Grand Khan des Mongols ait demandé Wang Tsiang à l'Empereur mais ce fut afin d'établir entre eux des liens de reconnaissance et d'amitié. Il devint l'époux de Wang Tsiang qui vécut heureuse, entourée de l'affection de son mari et de celle de ses enfants. Certaines légendes racontent que Wang Tsiang fut, en effet, enlaidie par un portraitiste et qu'à cause de cela elle ne fut pas présentée à l'Empereur qui, après

(103) L'auteur a commis, ici, une erreur géographique. Pour se rendre de Chine en Mongolie, on ne peut traverser le Fleuve du Dragon Noir, qui est situé en Mandchourie.

lui avoir conféré le titre de princesse, la fiança au Grand Khan. Le protocole exigeant que l'Empereur reçût la princesse avant son départ pour la Mongolie, il eut ainsi l'occasion de la voir et s'éprit d'elle. Mais, fidèle à sa promesse, il la donna pour épouse au Grand Khan. Wang Tsiang ne fut jamais favorite impériale.

Pourquoi Ma Che-yuan a-t-il modifié l'histoire ? Né à Ta-tou peu avant l'arrivée des Yuan, il fut le témoin de la défaite des Kin et des Song par les armées mongoles et il souffrit personnellement du joug des usurpateurs. Dans la pièce qu'il a écrite, il exprime, d'une façon sincère mais détournée, ses sentiments intimes, la douleur de l'Empereur et la sienne, la tyrannie du Grand Khan et celle dont il souffre. Inspiré par un sentiment sincèrement douloureux, le style de la tragédie est émouvant. Les plus beaux passages sont ceux où Ma Che-yuan décrit la mélancolie de l'Empereur devant son bonheur évanoui et sa rencontre douce et heureuse avec sa favorite dans un rêve. En ce moment, il entend la voix des canards sauvages et ces cris éveillent dans son cœur les échos les plus douloureux. Il y a, entre la mélancolie de l'Empereur et celle du poète, une parfaite analogie et c'est pourquoi cette mélancolie est peinte avec tant de vérité.

Po P'ou, encore appelé Tai-sou, originaire de Ngao-tcheou, s'installa à Tchen-ting et fut, dès lors, considéré comme un citoyen de ce pays. Son père, Houa, étant membre du Conseil privé de l'Empereur des Kin, on trouve sa biographie dans l'histoire des Kin.

Po P'ou avait sept ans quand la capitale des Kin fut conquise par les Mongols. Son père étant éloigné il demeurait auprès d'un ami de sa famille, Yuan Yi-chan, homme bon et vertueux qui l'aimait et le soignait comme son propre enfant. Au cours d'une épidémie, le jeune enfant tomba malade.

Yuan Yi-chan le soigna avec un dévouement inlassable. La légende veut qu'il ait gardé l'enfant dans ses bras durant les six jours que dura sa maladie. Quelques années plus tard, le père de Po P'ou revint et ils furent s'installer à Hou-yang.

De bonne heure, Po P'ou se distingua dans la composition des poésies. Il avait l'amère expérience d'une époque de trouble et de désarroi au cours de laquelle il avait perdu à la fois sa patrie et sa mère, aussi sa vie fut-elle empreinte tout entière d'une ineffable tristesse. Après l'unification des Yuan, il s'installa à Nankin où il vécut jusqu'à sa mort d'une vie paisible.

Deux des pièces de Po P'ou nous sont seules parvenues. La plus belle est intitulée : *La chute des feuilles du Wou-tong*. « L'Empereur Ming-houang des T'ang comble de ses bontés sa favorite Yang Kouei-fei qu'il préfère aux trois cents femmes de son palais. Pour lui plaire, il appelle son frère, Yang Kouo-tchong aux fonctions de premier ministre. Il a en outre une confiance aveugle en Ngan Lou-chan, originaire de Mongolie, fils adoptif de Yang Kouei-fei en apparence, en réalité son amant (104) ; il est nommé, par l'Empereur, gouverneur de Yu-yang et chargé de garder la frontière. Peu de temps après, les Mandchous tentent d'envahir la Chine et Ngan Lou-chan est chargé de la défendre. Au lieu de remplir son devoir, il se révolte contre l'Empereur et passe à l'ennemi. La capitale est occupée et les armées révoltées, conduites par Ngan Lou-chan, se dirigent vers le Sseu-tchouan où l'Empereur et sa cour se sont réfugiés. Cependant, les officiers de l'Empereur refusent obstinément de combattre les rebelles s'il ne consent pas à faire justice des plus coupables : Yang Kouei-fei et son

(104) Les relations unissant la favorite et Ngan Lou-chan sont purement fictives et imaginées par l'auteur pour les besoins de la pièce; l'histoire n'y fait aucune allusion.

frère. La mort dans l'âme, l'Empereur ordonne de les exécuter. Les révoltés sont vaincus, l'Empereur regagne son palais. Mais là, il vit désormais sans joie et, à la fin de la pièce, nous le voyons se lamenter devant un portrait de la favorite qui le trahit. Sa tristesse insondable est comme exprimée par le chant monotone et mélancolique de la pluie d'automne martelant les feuilles de l'arbre Wou-tong. Il se dégage de la scène une impression de suave langueur et d'émotion profonde.

Le génie de Po P'ou est grand. En quelques mots il suscite l'émotion et son style, élégant et simple, provoque la rêverie du lecteur. *La Chute des Feuilles de Wou-tong* est une pièce parfaitement conduite. Non seulement les personnages principaux sont pleins de vie et de vérité, mais on rencontre nombre de personnages secondaires parfaitement campés. Cette pièce est au sommet du théâtre des Yuan et peut-être même de celui du théâtre chinois tout entier.

TCHENG KOUANG-TSOÛ, encore appelé Te-houei, était originaire de la sous-préfecture de Sien-ling. Bien qu'il fût savant, il exerçait le métier de fonctionnaire des transports à Hang-tcheou. De caractère brusque et froid, il n'eut pas beaucoup d'amis. Il fut inhumé dans le temple Ling-che, près du lac de l'Ouest à Hang-tcheou. Le style de Tcheng Kouang-tsou, remarquable par la justesse et la beauté des détails, est très apprécié. Des dix-neuf pièces qu'il a écrites, quatre nous sont parvenues. Les deux plus célèbres sont : *La Soubrette Accomplie*, ou *L'Intrigue d'une Soubrette* et *Le Mal d'Amour*. L'intrigue de la première pièce rappelle celle de *l'Histoire du Pavillon Occidental*. Deux jeunes gens également séduisants s'aiment mais leurs familles s'opposent à leur mariage. C'est grâce à la ruse et à l'obstination d'une soubrette qu'ils réussissent à devenir d'heureux époux.

Dans *Le Mal d'Amour*, nous voyons le bachelier Wang

Wen-kiu et une jeune fille spirituelle et jolie, Ts'ien-niu, fiancés par leurs parents. Une rencontre a lieu et les fiancés, qui ne se connaissent pas, s'éprennent l'un de l'autre. Mais Wang perd ses parents, il doit porter le deuil et Madame Li, mère de la jeune fille, juge convenable de différer le mariage. Elle exige en outre que le jeune homme se présente au concours du doctorat. Wang, cédant aux instances de Madame Li, prend congé de Ts'ien-niu et part pour la capitale. Ces adieux achèvent de serrer le cœur de la jeune fille que l'amour avait déjà rendue malade. Elle est la proie d'un affreux délire appelé « Siang secu ping », c'est-à-dire : mal d'amour. Son âme spirituelle, *houen*, s'échappe, revêt une forme humaine charmante, tout à fait semblable au corps gracieux qu'elle animait peu de temps auparavant et elle se met à la poursuite de Wang Wen-k'iu (105). Elle le trouve sur le chemin de Tchang-ngan et, là, fait croire au jeune homme stupéfait qu'elle a quitté furtivement la maison de sa mère pour le suivre. Les deux jeunes gens décident de faire ensemble le voyage à la capitale.

Cependant Ts'ien-niu, demeurée dans la maison maternelle, est prisonnière de sa forme corporelle ; son âme sensitive, *P'o*, ne peut échapper aux tourments qui l'assaillent.

Un jour, un messager arrive de la capitale, il apporte à

(105) La pièce est intitulée littéralement : « Ts'ien-niu qui laisse échapper son âme. » Les philosophes, ou plutôt les commentateurs des anciens livres, enseignent que l'âme contient deux principes : un principe supérieur, *houen* et un principe inférieur, *p'o*. Le *houen* est une partie subtile du *yang* ou premier principe mâle, le *p'o* une partie subtile du *yin* ou premier principe femelle. Le *p'o*, formé avant le *houen*, entre pour sept dixièmes dans la composition de l'âme, le *houen* n'y entre que pour trois dixièmes. De plus, selon les Taôistes, la séparation du *houen* d'avec le *p'o* ne suffit pas pour déterminer la mort. Quand cette séparation a lieu, le *p'o* reste avec la forme corporelle, tandis que le *houen*, devenu ce que les Chinois appellent *koueï* (esprit), conserve la forme humaine dont il était naguère revêtu.

Madame Li une lettre dans laquelle Wang lui demande pardon de sa conduite, lui annonce qu'il a réussi au concours impérial et qu'il rentrera sous peu en compagnie de sa fiancée. La lettre tombe entre les mains de Ts'ien-niu qui, se croyant abandonnée, s'évanouit de douleur.

Wang Wen-k'iu rentre enfin au pays natal avec celle qu'il prend toujours pour Ts'ien-niu. Il se présente humblement devant Madame Li et lui demande pardon. Cette dernière ne comprend rien tout d'abord puis est saisie d'effroi en voyant une autre jeune fille que Ts'ien-niu et si semblable à elle. « C'est un *kouei* » (*esprit*), s'écrie-t-elle. Une explication a lieu. On conduit l'esprit de Ts'ien-niu dans la chambre de la jeune fille. L'esprit, apercevant le corps auquel il était autrefois lié, y rentre avec précipitation. La forme séduisante qu'il avait revêtue disparaît au même instant et les jeunes gens peuvent savourer le bonheur d'être réunis.

Cette pièce est généralement considérée, par les écrivains chinois, comme la meilleure du théâtre des Yuan. La psychologie des amoureux est décrite avec une finesse remarquable et le style, riche et délicat, est l'harmonieux accompagnement de l'intrigue. D'ailleurs, de tous les auteurs dramatiques de la dynastie des Yuan, Tcheng Kouang-tsou est celui qui est le plus habile dans l'art difficile d'écrire des vers. La délicatesse, la grâce et le naturel sont constamment unis pour émouvoir notre sensibilité.

Nous parlerons plus loin de l'auteur de *L'Orphelin de la famille Tchao*, Ki Kiun-siang.

Il nous semble bon d'insister un peu sur le fait que, sous les Yuan, bon nombre d'auteurs demeuraient anonymes. C'est, qu'à cette époque, suivant en cela une longue tradition, le public ne pensait pas que l'art dramatique fût digne d'être cultivé par des hommes de valeur. Les auteurs ne composaient

que pour se distraire, non avec le sentiment de faire œuvre de prix. Aussi négligeaient-ils de faire connaître leur nom quand ils ne prenaient pas la peine de le dissimuler (106). Aucun désir de gloire ne les animait, leurs sentiments et leur fantaisie étaient leurs seuls guides. C'est pourquoi, sans doute, on trouve, dans le théâtre des Yuan, une vie, un naturel, une spontanéité que l'on chercherait vainement aux autres époques de la littérature chinoise. Ce théâtre a une richesse psychologique et une valeur descriptive rares. C'est un recueil de documents sincères sur la société chinoise du *xiv<sup>e</sup>* siècle.

(106) D'un autre côté, les auteurs médiocres tâchaient de ranger leurs ouvrages sous les noms connus, ce qui rend souvent très difficile l'identification des auteurs de chaque pièce.

---

## CHAPITRE III

### La construction dans le théâtre des Yuan

---

#### I. — LA FORME

##### *Actes et scènes*

Nous savons que sous la dynastie des Yuan le théâtre atteignit son apogée et que le théâtre de cette époque est considéré comme le théâtre classique chinois. La forme est régulière, le chant et la musique mélodieux et souples, la poésie délicate.

Le théâtre des Yuan est de forme très régulière, assez semblable, par la division de la pièce en actes et en scènes, au théâtre européen. Une pièce se compose généralement de quatre *tche*, rappelant les actes du théâtre européen, ces quatre *tche* étant parfois précédés d'une ouverture appelée *sie-tseu*. Cette ouverture est à proprement parler un prologue au cours duquel les principaux personnages paraissent en scène et exposent la situation, narrant pour plus de clarté, les événements qui se sont déroulés avant que ne commence l'action proprement dite.

Déjà, sous les T'ang, on jouait des pièces qui comportaient un prologue récité par un seul acteur et qui n'était pas sans analogie avec les prologues de Plaute ; ce monologue était écrit en prose, Sous les Yuan le prologue a ceci d'original

qu'il est dialogué, comparable à un acte et qu'il est souvent entremêlé de vers.

Il arrive que le *sie-tseu*, généralement placé à la tête de la pièce se trouve placé entre deux actes. C'est ainsi que dans Yu-hou tch'ouen (*Les amours de Yu-hou*), de Wou Han-tch'en ; dans Houang leang mong (*Le songe de Liu T'ong-ping*) de Ma Che-yuan, le *sie-tseu* se trouve placé entre le premier et le deuxième acte. Dans Tie kouai Li (*La transmigration de Yo Cheou*) de Yo Po-tch'ouan, le *sie-tseu* se trouve au milieu du deuxième et du troisième acte. Donc la place du *sie-tseu* est variable. Il arrive en outre qu'une seule pièce comprenne à la fois un *sie-tseu* placé au début de la pièce et un autre dans le corps de la pièce. Par exemple Pao tchouan ho (*La boîte mystérieuse*), œuvre d'un auteur anonyme, comprend deux *sie-tseu*. Il en va de même dans Lo Li-lang (*Les aventures de Lo Li-lang*), de Tchang Kouo-ping. Cette introduction de *sie-tseu* dans le corps de la pièce, à des endroits variables, a un but très simple : apporter au lecteur un peu de clarté au cours d'une intrigue compliquée afin qu'il reprenne haleine pour suivre la pièce jusqu'au bout avec intérêt.

Bien que d'une façon générale les pièces des Yuan se composent de quatre actes, il arrive que le nombre d'actes soit supérieur. Cela est rare toutefois. A côté de *L'Orphelin de la famille Tchao* qui comprend cinq actes et un prologue, il nous reste encore une pièce, Sai houa je ts'ieou ts'ien ki (*Histoire de la balançoire d'une fête d'exposition de fleurs*) de Tchang Je-ki qui se compose de cinq actes et d'un prologue. Si l'on s'en rapporte au catalogue *Lo kouei po*, il devait exister une pièce en six actes ; malheureusement cette pièce est perdue.

Quoi qu'il en soit les pièces dont le nombre d'actes est supérieur à quatre sont rares. Quand l'intrigue est quelque

peu compliquée on ajoute à la forme régulière — quatre actes précédés d'un *sie-tseu* — un *sie-tseu* supplémentaire. Si ce procédé se montre insuffisant on ajoute un acte parfois, très rarement deux. En aucun cas le nombre d'actes n'excède six et quand l'intrigue est fort trop longue on en tire plusieurs pièces. C'est ainsi que Po yao ki (*Histoire d'une hutte abîmée*) et Fan tsa tch'ouan (*Le bateau du marchand de thé*), de Wang Che-fou, sont des intrigues exposées au cours de deux pièces. Ces deux ouvrages ne nous sont pas parvenus. Si siang ki (*Histoire du pavillon occidental*) se compose de cinq pièces, les quatre premières dues à Wang Che-fou, la dernière à Kouan Han-k'ing. Il convient de remarquer d'ailleurs que ce cas est unique dans l'histoire du théâtre des Yuan.

Chaque grande coupure, que nous appellerons acte pour plus de commodité, est divisée en plusieurs petites coupures que pour la même raison, nous appellerons scènes. Mais, à l'encontre de ce qui se passe dans le théâtre européen, les scènes ne sont pas très nettement séparées les unes des autres. Le début d'une scène est indiqué par le mot « chan » (il monte) et la fin par le mot « hia » (il descend).

En outre les changements d'actes ne sont indiqués que dans le texte. Rien de comparable aux entr'actes européens au cours desquels les spectateurs laissent se reposer leur imagination. Les actes sont joués sans interruption, ou presque, un seul petit morceau de musique joué par l'orchestre indiquant le passage d'un acte à un autre.

Nous savons qu'avant l'époque des Yuan les pièces de théâtre n'étaient point astreintes à des règles. Il serait donc intéressant de savoir quel auteur, le premier, s'imposa une forme d'art à laquelle tant d'autres après lui devaient être fidèles. Les renseignements donnés par Wang Kouo-wei dans son

*Histoire du Théâtre des Song et des Yuan* permettent de supposer que ce fut Kouan Han-k'ing. Cette hypothèse tient à ce que le premier auteur en date de pièces de théâtre régulières fut Kouan Han-k'ing. Il écrivit un nombre important d'ouvrages entre l'époque de l'anéantissement des Kin et celle de l'unification du pays par les Yuan. Cependant il existait, à peu près à la même époque des dramaturges célèbres tels que Yang Hien-che, Che Tseu-tchang et Wang Che-fou. Peut-on affirmer qu'ils ne prirent aucune part à l'édification de règles d'une importance considérable et qu'ils ne firent que suivre seulement l'exemple de Kouan Han-k'ing ?

#### LE K'IU (*chant*), LA MUSIQUE

Camille Poupeye a dit dans *Le Théâtre chinois* : « ... les pièces des T'ang, Song et Yuan représentent le théâtre classique. En somme, ce sont des sortes d'opéras dont la musique, très savante a, pour instrument principal, la flûte de bambou » (p. 179) et, plus haut : « A partir des Yuan, le genre dramatique avait pris sa forme classique définitive... Ce théâtre, dès lors, n'est pas très différent de notre théâtre lyrique, si ce n'est que le dialogue parlé y occupe une place plus importante » (p. 28).

Il est exact que, malgré que le Yuan k'iu ne possède pas de pièce exclusivement chantée comme l'opéra, les jeux de scène, l'action et le chant sont toujours accompagnés par la musique. Les éléments lyriques et dramatiques, la musique et la danse, servent à accentuer l'action et la ballade chantée, le *k'iu*, est utilisée chaque fois que l'émotion ne peut s'exprimer autrement que dans le langage d'un lyrisme exalté. Ce sont les mouvements particulièrement émouvants qui sont chantés avec accompagnement musical.

On peut penser que le Yuan k'iu fut apprécié de tous et qu'il exerça une influence considérable sur le public. Sous les Yuan, les spectateurs ne viennent pas seulement au théâtre pour assister à une pièce nouvelle mais pour se délecter à l'audition d'un chant de qualité.

Les paroles chantées sont écrites entièrement en vers lyriques. Elles sont soutenues par une symphonie musicale et chantées par les personnages principaux qui expriment là leur caractère, leurs intentions, leurs sentiments, joie, regret, crainte, amour, haine, jalousie, etc., chaque fois qu'un événement survient. C'est dans le chant que réside le principal intérêt de la pièce. Les Chinois et ceux qui ont étudié la littérature chinoise sont convaincus que le Yuan k'iu, bien que d'un style moins recherché que le K'ouen k'iu, qui lui succèdera, est le plus fidèle représentant de l'art classique chinois et du véritable esprit chinois ancien. Non seulement le Yuan k'iu parvint à passionner un siècle durant la Chine tout entière mais encore il demeura la forme d'art la plus respectée, celle qui donna à la dynastie des Yuan tout son lustre parce qu'il a une valeur littéraire inestimable.

Le succès d'une pièce de Yuan k'iu dépend, avant tout, de l'abondance et de la beauté du chant. On trouve généralement, dans chaque acte, une dizaine de *k'iu* chantés, uniquement, par le principal personnage. Tous les autres rôles sont considérés comme très secondaires et ceux qui les jouent ne font autre chose que déclamer. Il arrive qu'un personnage, autre que le personnage central chante, c'est généralement au cours du *sie-tseu*, prologue ou intermède. C'est un cas tout à fait exceptionnel que deux personnages chantent dans un même acte : dans le troisième acte du *Hou tie mong* (*Le songe de Pao-kong*) de Kouan Han-k'ing. Ce système, qui ôte

beaucoup de leur force aux rôles secondaires a été supprimé dans le Kouen k'iu.

Le style dans lequel sont écrits les Yuan k'iu est un style plein de recherches et de complications, riche de métaphores, d'images et d'allusions. L'auteur se plaît aussi, parfois, à la critique de la politique, des événements, de ses contemporains dont il se moque par l'entremise des personnages ou des épisodes de son œuvre. Une ironie profonde est assez fréquente dans le théâtre de la dynastie des Yuan. L'auteur se laisse aller à exprimer ses rancœurs : « Jadis, quand j'étais dans la misère, qui avait pitié de moi ? Aujourd'hui je suis bien vêtu, ma puissance fait trembler tous les seigneurs féodaux, à ma ceinture pendent six sceaux, emblèmes de ma puissance de premier ministre. Chacun voudrait m'approcher mais dans le fond de mon cœur je connais les manières changeantes du monde. Si un jour mon cheval mourait, si mon or s'épuisait, moi, Sou Ts'in, ne serais-je pas regardé de nouveau comme un étranger et méprisé ? » (*Sou Ts'in transi de froid*, acte IV). Les critiques de la société sont nombreuses et parfois violentes : « Ici on ferme l'accès du pouvoir aux honnêtes gens, là on barre la route de l'avancement aux fonctionnaires. Aujourd'hui plus on est instruit et plus on souffre, plus on est sot et plus on est heureux. On est d'autant plus riche qu'on est plus fou. » (*L'Inscription de Tsien-fou*, acte premier).

Ce sont les passages de chants qui sont les plus élevés et les plus pathétiques et qui expriment le mieux l'âme chinoise. La traduction de *l'Orphelin de la famille Tchao*, par Stanislas Julien est incontestablement supérieure à celle de P. Prémare. Ce dernier a supprimé tous les passages versifiés en les remplaçant par ces mots : « il chante. » Et voici le motif qu'il donne de son attitude : « Ces chants sont difficiles à entendre, surtout pour les Européens, parce qu'ils sont remplis d'allu-

sions à des choses qui nous sont inconnues, et de figures de langage dont nous avons peine à nous apercevoir. » N'est-ce pas là avouer son impuissance à traduire la pensée chinoise ?

Si Voltaire avait lu une traduction de Stanislas Julien, aurait-il pu regretter le manque de développement des sentiments, l'éloquence, la raison, la passion ? Aurait-il trouvé de nouvelles inspirations dans la partie lyrique ?

Le *K'iu* a ses règles de composition et de versification qui dépendent de la composition musicale. La littérature et la musique ont des rapports inséparables dans le *K'iu*. Comme la musique n'est généralement pas un élément essentiel du théâtre classique français nous manquons de points de comparaison. Nous devons donc exposer, dans ses grandes lignes, le rôle joué par la musique dans le théâtre classique chinois (1).

L'ensemble des règles de composition musicale et de versification porte le nom de *kong tiao*. Il existe sept tons ; on peut prendre chacun de ces sept tons comme tonique et, à partir de là, construire une gamme. Les notes chinoises correspondent approximativement aux notes de la musique européenne et le nombre des notes est le même.

Chacune des sept tonalités sert à exprimer des sentiments différents, chaque groupe d'expression forme comme un genre appelé *kong* ou *tiao*.

L'origine du *kong tiao* demeure jusqu'à présent inconnue, on peut penser qu'il est sorti du *tseu* à cause de sa ressemblance avec lui (2). Les auteurs de Yuan k'iu et ceux de K'ouen k'iu observèrent scrupuleusement les règles traditionnelles, de sorte que l'on peut affirmer que le *kong tiao* est la loi universellement observée pour la composition musicale et pour la versification.

(1) Voir TSEANG UN-KAI, *Le Théâtre Chinois Ancien*, chap. III, La musique, le chant.

(2) TSEU, voir *Le Tseu*, par Agnès Ho, Clermont, 1934.

Il existe, théoriquement, six *kong* et onze *tiao*, et c'est leur ensemble qui porte le nom de *kong tiao*. Chaque *kong* et chaque *tiao* a un caractère particulier correspondant à un genre de chant. Voici les caractères des cinq *kong* et quatre *tiao* qui sont d'usage courant, d'après le Tchong yuan yin yun (*Les rimes de Tchong-yuan*) (3).

1. — Sien-lu-kong : frais et lointain ;
2. — Nan-lu-kong : soupirant et affligé ;
3. — Houang-tchong-kong : riche et onctueux ;
4. — Tchong-lu-kong : rapide et varié ;
5. — Tchong-kong : mélancolique et farouche ;
6. — Ta-che-tiao : élégant et réservé ;
7. — Chang-tiao : triste et gémissant ;
8. — Yue-tiao : léger et railleur ;
9. — Chouang-tiao : obstiné et ardent.

Dans le chapitre suivant, nous montrerons, par un exemple, l'emploi de ces différents modes d'expression.

D'autre part, à chaque *kong* et à chaque *tiao* sont attachés un certain nombre de *k'iu p'ai*, sorte d'étiquette placée en tête d'une pièce de vers et indiquant à quel modèle de versification et de composition musicale appartient la pièce.

La réunion de plusieurs *k'iu* accompagnés de *k'iu p'ai* porte le nom de *t'ao* ou série de *k'iu* et cette réunion forme, en principe, un acte. Un *t'ao* se compose généralement de dix *k'iu* dont les *k'iu p'ai*, encore appelés *tsi k'iu p'ai*, doivent appartenir à un seul *kong* ou un seul *tiao* ! Il en résulte que chaque acte ne peut normalement comporter qu'un *t'ao* de *k'iu p'ai* appartenant non seulement à la même tonalité mais encore exprimant des sentiments de même nature.

De plus, dans un *t'ao* les *k'iu p'ai* appartenant à l'un ou

(3) *Le Tchong yuan yin yun* de TCHEOU TO-T'SING (auteur de la dynastie des Yuan) indique, d'une manière très précise, tous les différents caractères.

l'autre des *kong* ou des *tiao* doivent être pris en suivant un ordre numérique ; toutefois, les numéros ne se suivent pas obligatoirement.

A tous égards la versification des *Yuan k'iu* est à la fois mécanique et compliquée. Chaque *k'iu* est nécessairement écrit sur un certain air comme si tel sentiment ne pouvait être exprimé que selon un nombre d'expressions et de tonalités immuable.

Dans le théâtre des Yuan, l'emploi de la musique est indispensable. L'instrument principal est un instrument à cordes appelé *Pi p'a*. C'est une sorte de guitare à fond plat, à quatre cordes, avec une rangée de sillets le long du manche et, sur la caisse d'harmonie, pour guider les doigts. Les sons de cet instrument sont très mélodieux et fort goûtés.

Aucune expression particulière ne désigne les différents genres de chant, monodie, duo, trio, chœur, etc. Il ne peut en être autrement puisque il est permis, dans un acte, à un seul personnage, de chanter. La monodie seule existe et on l'utilise chaque fois que la situation le permet. L'effet obtenu, quoique très émouvant, est un peu monotone.

Dans une pièce de Kia Tchong-ming, Kin Ngan-cheou (*la déesse qui pense au monde*), on trouve, fait tout à fait exceptionnel, un chœur. Cette pièce figure dans le recueil de cent pièces de la dynastie des Yuan. Mais comme on attribue cette pièce à la dynastie des Ming, il est légitime de dire que le théâtre des Yuan ne fit place qu'à la monodie.

### *La Déclamation*

Le théâtre des Yuan comporte trois éléments : action, déclamation, chant. Chacun de ces éléments porte un nom spécial : l'action, *k'o* ; le chant, *tch'ang* ; la déclamation, *pin pei*,

qui se traduit littéralement par monologues et dialogues. Mais, généralement, ces deux mots sont remplacés par un seul, *yin*, qui désigne, à lui seul, les deux formes de la déclamation.

Puisqu'il n'est permis qu'à un seul personnage de chanter au cours d'un acte, on comprend aisément que la déclamation occupe, dans les pièces, une place importante.

Le *pin pei*, partie déclamée, est écrit en prose, à l'exception du *che*, écrit en vers. Le *che*, poésie régulière, précède souvent le monologue que chaque personnage important récite toujours et au cours duquel, après avoir décliné son nom, il met l'auditeur au courant des événements déjà passés (4). Le *che* se place également à la fin d'un acte. Dans le premier cas il complète le monologue, dans le second, il tire la conclusion de l'acte qui vient d'être joué ; il prend alors le nom de *Hia-tch'ang che* ou poésie qui sert à la conclusion des scènes.

C'est ainsi qu'à la fin de la dernière scène du troisième acte de l'*Orphelin de la famille Tchao*. T'ou Ngan-kou, persuadé qu'il a réussi à faire périr l'Orphelin, récite ces vers :

« A l'origine, Tchao-touen brillait seul à la Cour.  
Pouvais-je ne pas le poursuivre de toute ma haine ?  
Maintenant que j'ai supprimé ce dernier rejeton,  
Je n'ai plus rien à craindre de l'avenir. »

*Pin*, qui signifie dialogue en langage courant, est, en effet, une conversation entre deux ou plusieurs personnes. Il doit être clair, vivant, naturel, sans recherche, adapté à la situation sociale et à l'état d'esprit du personnage. Il ne diffère pas sensiblement de celui du théâtre européen.

Le dialogue des pièces des Yuan est essentiellement renommé

(4) Il arrive souvent qu'un même acteur tienne plusieurs rôles dans la même pièce. C'est pourquoi il ne commence jamais à parler sans décliner son nom. Sans cette précaution le spectateur serait tout à fait désorienté.

pour son originalité. Les auteurs écrivaient comme ils parlaient, dans le style familier de tous les jours, accueillant des expressions du langage populaire du temps. Cela donne au théâtre des Yuan un mouvement et un naturel proches de la vie. Au point de vue de la langue, les pièces des Yuan sont un monument de la langue chinoise parlée du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, langue souvent incompréhensible pour nous, sans commentaire. Il est souhaitable qu'une étude approfondie et complète soit faite un jour de cette langue.

*Pei*, monologue, est plutôt un récit. Il est très employé dans le théâtre des Yuan et il sera conservé dans le théâtre des Ming, *Kouen k'iu*. Il est même encore en honneur dans le théâtre chinois moderne ou *King tiao*.

Ce monologue narratif, généralement long, sert à définir le caractère du personnage, à exprimer ses sentiments ou à montrer la situation dans laquelle il se trouve, à dire ce qui s'est passé et ce qui va se passer. Il est surtout employé dans le prologue par un personnage principal qui vient en scène pour mettre le spectateur au courant des événements antérieurs et le préparer à suivre avec intérêt ceux qui vont se dérouler.

Presque tous les rôles comportent des monologues généralement récités par les acteurs, quand ils paraissent en scène pour la première fois. Dans ce cas, le monologue prend le nom de *Tsing tch'ang pei* ou discours d'ouverture des scènes. Pour les personnages principaux, le monologue est plus long, souvent précédé d'un *che* (poésie), et pour les personnages secondaires, le monologue est moins complet, rarement complété par un *che*. Toutefois, en cette matière, il n'y a pas de règles fixes.

Cet usage du monologue narratif nous semble un peu fastidieux. Néanmoins on peut dire qu'il est acceptable et même nécessaire dans le théâtre des Yuan. Puisqu'il n'existe ni unité de temps, ni de lieu, ni de décor convenable, les quatre actes

d'une pièce peuvent s'étendre sur plusieurs années et se situer dans des provinces différentes, ce qui rend la compréhension parfois difficile. Dans un théâtre comme celui des Yuan où la succession des actes et l'arrangement des scènes sont parfois assez décousus le monologue doit tenir une place importante.

La partie déclamée dans les pièces du Yuan K'iu est d'un style beaucoup moins soigné que la partie chantée. Elle est écrite dans un langage si familier que, pendant assez longtemps, on a supposé que la partie chantée seule avait été composée par les lettrés, la partie déclamée devait être l'ouvrage des acteurs eux-mêmes. On a pensé ainsi parce qu'il arrive parfois que la déclamation d'une pièce ressemble étrangement à celle d'une autre pièce ; de plus, on y trouve des expressions vulgaires et naïves. Cette supposition est-elle vraie ? Certainement non.

On sait que, dans le théâtre des Yuan, un personnage principal peut chanter au cours de chaque acte. Il est normal que la partie chantée soit coupée, intercalée par la conversation, et le sens se suit, de l'une à l'autre, parfaitement. Cette harmonie aurait probablement été réalisée difficilement si la partie chantée et la partie déclamée n'avaient pas été composées en même temps. La partie chantée traduit les sentiments plus qu'elle ne relate les faits. Une pièce dépourvue de *k'iu* est une pièce médiocre mais d'autre part une pièce réduite aux seuls passages chantés manque de valeur théâtrale. Une pièce connue *Le Vieillard qui Obtient un Fils* est renommée par l'unité de la composition et l'harmonie qui existe entre les passages chantés et la partie déclamée.

La partie déclamée est écrite en prose, excepté le *Che* (poésie) qui est écrit en vers réguliers, et participe à la fois de deux styles différents : le style littéraire et le style populaire : l'un est de langue écrite (langue noble) et l'autre est de langue

parlée (langue courante). L'emploi de ces deux langages dans les monologues est indéterminé et laissé au goût de l'auteur. Quand il s'agit d'un dialogue, les répliques sont plutôt en langue parlée qu'en langue écrite.

Si vraiment on veut déterminer les différents cas où l'auteur emploie l'une ou l'autre de ces deux langues, on peut établir les règles suivantes .

1° Pour les personnages importants et les rôles sérieux, c'est le plus souvent la langue écrite qui est employée et c'est le contraire pour les personnages secondaires et les petits rôles.

2° Dans les pièces historiques comme l'*Orphelin de la famille Tchao* ou *Le chagrin dans le Palais des Han*, la déclamation est relativement plus soignée que celle des drames domestiques qui roulent sur les incidents de la vie commune et peignent, en général, les mœurs du peuple. (*La Tunique confrontée*, *Le Vieillard qui obtient un fils*). Dans ces dernières pièces, la partie déclamée, surtout le dialogue, est écrite dans le ton de la conversation ordinaire. Le style est naturel et simple, mélangé souvent d'expressions populaires et naïves.

## II. — LE FOND

Après avoir parlé de la forme de la construction du théâtre des Yuan, essayons maintenant d'en étudier le fond. Il nous semble nécessaire de signaler avant tout que, dans le théâtre, chinois, on n'a jamais eu le souci de distinguer les genres — comédie, tragédie, drame, etc. La seule différence qu'on aperçoit provient du choix des sujets, des situations qui sont plus ou moins touchantes, plus ou moins amusantes ; de la diction, qui est plus ou moins noble ; du caractère et des mœurs des personnages. Le théâtre chinois ressemble au théâtre grec ou

anglais où, selon Emile Faguet, un drame n'est, simplement, qu'un épisode épique présenté aux yeux :

« Les hommes y viennent, y aiment, y pleurent, y chantent, y meurent. Il suffit : voilà un drame » (5).

Pour cette raison, nous avons adopté une méthode spéciale de classement des pièces chinoises. Nous adoptons sept genres :

- 1° Les drames historiques ;
- 2° Les drames taïstes ou bouddhiques ;
- 3° Les comédies de caractère ;
- 4° Les comédies d'intrigue ;
- 5° Les drames domestiques ;
- 6° Les drames mythologiques ;
- 7° Les drames judiciaires ou fondés sur des causes célèbres.

Cependant, après une lecture attentive, on trouve, dans la première, la cinquième et la septième espèces, des pièces qui, ayant couleur générale de l'action tragique, peuvent être considérées comme tragiques sans avoir forme de tragédie. Par exemple : *L'Orphelin de la famille Tchao*, *Les Chagrins dans le Palais des Han*, *Le ressentiment de Teou Ngo*, etc.

#### a) *Les règles de l'invention*

*Sujet.* — Le sujet historique, emprunté soit à l'histoire ancienne soit à la légende grecque ou romaine est un des caractères du théâtre classique français. En va-t-il de même dans le théâtre classique chinois ? Nous constatons, selon les pièces qui nous restent, que les dramaturges des Yuan, sauf pour les drames taïstes ou bouddhiques et les drames mythologiques, aiment profondément puiser dans les sources de l'antiquité, même pour les comédies. Les drames domestiques qui pei-

(5) E. FAGUET, *Drame ancien, drame moderne*, p. 224.

gnent généralement la vie du peuple sont d'un genre moins noble. Leurs sujets sont tirés du roman ou de la légende, plutôt que de l'histoire authentique. Les principaux incidents des drames judiciaires, comme ceux du *Ressentiment de Teou Ngo*, se retrouvent dans les Répertoires des causes célèbres (6) et dans une collection des jugements de Pao-kong (7) dont les sentences sont réputées comme extrêmement ingénieuses et équitables. Enfin, pour les drames historiques, les sujets sont tirés généralement du *Che Ki* (*Mémoires Historiques de Sseu-ma Ts'ien*), du *Tso tchouan* ou des *Histoires Impériales*. Au lieu de copier l'histoire fidèlement, les auteurs usent de l'éloquence, ajoutent, au simple récit, des événements, ce qui manquait dans les ouvrages des historiens. Ils nous offrent une tentative de reconstitution des âges anciens, tableau naïf, varié, rempli d'épisodes, de petits détails où l'on voit le caractère des personnages et la physionomie des siècles. *Les Chagrins dans le Palais des Han* a pour sujet l'amour de l'Empereur des Han, mais combien de détails l'auteur a-t-il ajoutés ou modifiés selon sa fantaisie ! *L'Orphelin de la famille Tchao* est relativement très fidèle à ses origines. Nous le verrons plus tard, en faisant l'examen minutieux de la pièce.

*Unité d'action.* — Les trois unités du théâtre classique français ne trouvent pas de place dans le théâtre classique chinois. Puisqu'un drame chinois présente aux yeux un épisode épique qui côtoie de près la réalité et qui dure, généralement, des

(6) *Répertoire des causes célèbres de toutes les dynasties.*

(7) Pao Tcheng fut, sous le règne de Jen-tsong des Song (1023-1056), un magistrat célèbre par sa droiture et son équité. La légende veut qu'il ait jugé les affaires du monde pendant le jour, celles de l'autre monde pendant la nuit. C'est pourquoi il est représenté avec une partie de son visage blanc et l'autre partie noire, les deux couleurs figurant le monde terrestre et celui des esprits. La plupart des pièces judiciaires sont tirées de ses sentences dont il nous reste dix grands volumes.

années, comment pourrait-il se dérouler dans un même lieu et en vingt-quatre heures ? Les Chinois ne s'imposent ni unité d'action, ni unité de temps, ni unité de lieu. Tout ce qu'on peut dire, c'est que, par amour de la vraisemblance et de la concentration, ils suivent spontanément l'unité d'action.

Parce qu'il n'existait pas de décor approprié convenablement à l'action, les indications et la description des lieux et des circonstances ne sont données que dans le récit, on a la faculté de changer les lieux comme l'on veut pour réaliser la complexité et la variété du mouvement de la vie.

Les dramaturges des Yuan n'eurent jamais l'idée de serrer l'action dans moins de vingt-quatre heures. L'intrigue de chaque pièce comprend, en général, une foule d'événements, assurément impossibles à situer dans une même journée.

Si un personnage seul est autorisé à chanter dans un acte, il est permis, cependant, de changer de lieu au cours du même acte. Par exemple, dans *L'Orphelin de la famille Tchao*, les cinq scènes du 2<sup>e</sup> acte se passent dans trois lieux différents : la première et la deuxième chez T'ou Ngan-kou, en ville ; la troisième et la cinquième chez Kong-souen Tch'ou-kieou, à la campagne, tandis que la quatrième se joue au milieu du chemin qui conduit chez Kong-souen.

Enfin, le théâtre classique chinois a toujours tenu compte de l'unité d'action. Cependant, on admet une unité faite de plusieurs catastrophes frappant la même victime. Par exemple : *L'Orphelin de la famille Tchao* se compose d'une série d'épisodes qui tous se rapportent à l'Orphelin. La mort de tant de vies généreuses, tous les sacrifices douloureux sont faits pour le salut de l'Orphelin. Combien cette conception de l'unité diffère de celle du théâtre classique français ! Il semble qu'il s'agit plus d'une unité de sentiment ou d'atmosphère que d'une unité dans l'intrigue. Le nombre des incidents, plus ou

moins vraisemblables, importe peu si tous concourent à produire dans le cœur du spectateur le même sentiment de haine ou d'admiration et si l'intérêt qu'il porte au héros de la pièce en est exalté.

*Les personnages. Les emplois.* — Dans le théâtre classique français l'auteur met en scène le plus petit nombre possible de personnages à la fois et le peuple n'intervient pas pour modifier le cours d'action.

Pour le théâtre chinois, il n'existe point de règles contraignantes. Pour arriver à un effet de concentration on ne fait pas paraître sur la scène trop de personnages à la fois. Cependant, le domaine est extrêmement vaste, toutes les classes de la société peuvent intervenir. Un mendiant peut être représenté aussi bien qu'un empereur ; généraux, lettrés, moines, commerçants, pêcheurs, paysans, bûcherons, nobles dames, courtisanes, servantes apparaissent dans les associations les plus diverses. Parents et enfants, maîtres et serviteurs, divinités et fidèles sont présentés dans les situations les plus touchantes ou les plus amusantes. A quelque classe sociale qu'il appartienne, un être humain a le droit d'être le héros ou l'héroïne d'une pièce. Par exemple, l'héroïne de la pièce tragique intitulée *Le Ressentiment de Teou Ngo* n'est qu'une simple jeune veuve très pauvre. Naturellement, les héros et les héroïnes des drames historiques appartiennent plus à la noblesse qu'au peuple ; toutefois, ce n'est pas obligatoire.

Les emplois, dans le théâtre chinois, déterminent les voix. Les emplois, sous les Yuan, sont moins nombreux et moins précis que ceux du théâtre moderne. Ils sont répartis en cinq *kiao* (type) : *Mo*, *Tan*, *Tcheou*, *Tsing*, *Wai* (8).

(8) Pour les emplois du théâtre moderne, voir TCHENG MIEN, *Le Théâtre Chinois Moderne*, chapitre III, la distinction des rôles.

*Mo* est un rôle masculin qui se distingue encore en trois espèces : *Tcheng mo* (mo principal) ; *Fo-mo* ou *Ts'ong mo* (mo adjoint) ; *Siao mo* (petit mo).

*Tcheng mo* est, en principe, un adolescent, amoureux, lettré ou bien un adulte énergique et loyal. Ce personnage est toujours le héros de la pièce. Par exemple, dans *Les Chagrins dans le Palais des Han*, c'est *Tcheng mo* qui joue le rôle de Han Yuan-ti, l'Empereur d'âge déjà mûr ; dans *Le Mal d'Amour*, il joue le rôle de Wang Wen-k'iu, jeune lettré amoureux et dans *L'Orphelin de la famille Tchao*, il joue successivement le rôle de Han Kiuan, général vaillant ; Kong-souen Tch'ou-kieou, vieillard vertueux et courageux ; et, à la fin, l'Orphelin à 20 ans. *Tcheng mo* est le seul rôle chargé de chanter la partie lyrique. Son chant prend un ton de voix naturel qui se rapproche des voix européennes. Les sons graves et mâles sortent naturellement de la poitrine. Les personnages qui chantent avec cette voix ont besoin surtout de souffle.

*Fo mo* ou *Ts'ong mo* joue un rôle relativement moins important que celui que joue *Tcheng mo*. Par exemple, dans *Les Chagrins dans le Palais des Han*, le Khan des Mongols est représenté par un *Fo mo*. Le prologue ou l'intermède *Sie-tseu* est le seul domaine où peut chanter *Fo mo* ou *Ts'ong mo*. Par exemple, Tchao So représenté par un *Ts'ong mo* chante deux fois dans le prologue.

*Siao mo* est un rôle de garçonnet ou de garçon.

*Tan* est un rôle de femme. Il existe des noms différents suivant la qualité des personnages.

*Tcheng tan* : rôle de jeune fille, de jeune femme ou même de jeune servante. Elle est belle, intelligente, amoureuse, toujours sérieuse et sympathique. C'est le personnage de l'héroïne. Par exemple dans *Le Mal d'Amour*, *Tcheng tan* joue le rôle de Ts'ien-niu, jeune fille belle et amoureuse, dans *L'In-*

*trigue d'une soubrette*, celui d'une jeune suivante intelligente et avisée ; dans *Le Ressentiment de Teou Ngo* celui d'une jeune veuve triste mais énergique.

*Tcheng tan*, comme *Tcheng mo* est le seul rôle féminin qui chante pour s'attirer la sympathie du spectateur, pour traduire la passion humaine par la poésie, les chants harmonieux et puissants de triomphe ou de deuil.

Dans la Chine ancienne il existait deux sortes de troupes de théâtre, les unes exclusivement composées d'acteurs, les autres exclusivement composées d'actrices ; les deux sexes ne se mêlant jamais. Quand les hommes tenaient les rôles féminins ils chantaient en usant d'une voix artificielle, employant des sons aigus mais doux et mélodieux. Cette voix de fausset, très étudiée, donnant au chant un grand charme, plaisait généralement. De même la déclamation des rôles féminins, à l'exception de ceux de femme très âgée, était faite aussi à l'aide de cette voix artificielle. Inversement les femmes jouant les rôles masculins usaient d'une voix grave.

*Tan*, *Tan eul*, *Ti tan*, etc., seconds rôles de *Tan*. Quand il existe plus d'une femme dans une pièce, ce sont les *tan* secondaires qui jouent. Leurs rôles ne comportent que de la déclamation.

*Lao tan* : femme très âgée.

*Tcheou* : rôle comique et ridicule.

*Tsing* : peut jouer indifféremment un rôle d'homme ou de femme. En général, il joue un rôle plutôt antipathique. Par exemple, c'est *Tsing* qui joue le rôle de T'ou Ngan-kou dans *L'Orphelin de la famille Tchao*.

*Wai* : rôle de vieillard. S'il arrive qu'un vieillard est le personnage principal comme Lieou Ts'ong-jan, dans *Le Vieillard qui Obtient un Fils*, alors, quel que soit son âge, c'est toujours *Tcheng mo* qui joue le rôle.

*Le devoir domine.* — Dans le théâtre classique français le triomphe du devoir et de la raison tient la première place. Il en est de même dans le théâtre classique chinois.

La seule différence concernant le domaine de la raison entre les deux théâtres classiques est, que dans le théâtre classique français drame signifie lutte. On prend les ressorts de l'intrigue dans la psychologie, où le choc des forces contraires paraît à chaque instant ; ils se heurtent et rebondissent. Le rationalisme français n'exclut pas le sentiment mais le contrôle et le modère. Le héros impeccable d'une tragédie est un homme qui se domine, vainqueur dans la lutte psychologique. Que réclame-t-on d'un héros parfait dans le théâtre classique chinois ? Là, un vrai héros est la raison même ; un homme qui obéit instinctivement à la raison. Il n'y a pas de place pour la lutte intime dans le cœur d'un héros qui représente à la fois la vertu et la raison ; du moins, les dramaturges n'ont pas daigné lui donner la moindre place au théâtre. La pitié fraternelle enseigne qu'un homme vertueux doit aimer ses frères plus que soi-même, donc, les deux frères Tchao Li et Tchao Hiao se disputent l'honneur de servir de victime à un terrible anthropophage. Aucun défi n'a été lancé contre la peur de la mort ou l'égoïsme, puisque l'auteur veut qu'ils agissent tout naturellement comme dirigés par leur instinct. (*Le dévouement de Tchao Li*). La vertu féminine exige qu'une femme aime, ayant tout, son mari ; la piété filiale exige qu'un fils aime son père. C'est pourquoi, la femme et le fils de Ts'ou Tchao-kong se jettent successivement dans l'eau pour alléger le poids du bateau et assurer la vie de leurs mari et père. A-t-on éprouvé quelque répugnance à agir, a-t-on reculé devant le destin fatal ? On l'ignore. (*Tchao kong le Prince du Ts'ou*). Dans *La Chute des Feuilles du Wou-t'ong* et dans *Les Chagrins dans le Palais des Han*, les deux empereurs, Han Yuan-ti et T'ang

Ming-houang, l'un sacrifie, laisse périr, l'autre cède à son ennemi puissant, leur favorite bien aimée, l'être le plus cher de la terre pour eux, pour le salut du pays et pour accomplir leur devoir d'empereur. Les auteurs des deux pièces ont beau peindre poétiquement leur chagrin incurable dans le dernier acte, on ne voit que très peu d'hésitation devant la décision à prendre et nul regret de cette décision. Le déchirement du héros ne s'exteriorise nullement. En somme, en Chine, on réclame qu'un héros pratique la vertu, la raison suivie comme instinctivement. Tenant la tête droite, sans réflexion ni hésitation, un héros impeccable marche dans la direction indiquée par la raison, il ne fait que ce qu'il doit faire. Il n'existe pas de conflits moraux, puisque les faiblesses humaines sont dédaignées et qu'on ne leur permet pas de pénétrer dans le cœur. Pour cette raison, les huit personnes, dans *l'Orphelin de la famille Tchao*, se sacrifient si vite et si aisément que la pièce ne paraît pas très pathétique aux yeux européens, et l'œuvre est considérée comme dépourvue de tout véritable sens tragique.

*Caractères.* — Le théâtre français est psychologique, la description des caractères tient une place très importante. Dans le théâtre classique chinois c'est le chant mélodieux qui prend la place d'honneur. On n'a pas le souci de peindre la lutte morale ; on ne fait pas grand effort pour tracer vigoureusement un caractère.

De plus, les différents emplois sont si rigoureusement adaptés aux personnages qu'il n'y a pas de place pour la moindre dérogation.

Le spectateur connaît, à première vue, le caractère d'un personnage en voyant l'emploi de l'acteur qui joue son rôle. Par exemple, un personnage joué par Tcheng-mo est certainement

un homme vertueux et loyal, au contraire, celui qui est joué par Tsing est indubitablement méchant et antipathique. En outre, le caractère d'un personnage ne changera point le long d'une pièce ; le traître ne saurait devenir loyal, l'honnête homme ne saurait trahir. On ne se trompe pas, on ne peut se tromper. Le spectateur concentre son attention sur le chant harmonieux et agréable et s'attache peu à la peinture des caractères. Il exige seulement que l'acteur interprète correctement son rôle.

D'ailleurs, le but moralisateur est manifeste au théâtre ; il faut qu'un bon ministre soit absolument fidèle à son roi, un bon fils absolument obéissant à son père, une femme vertueuse, une fois mariée selon la volonté de ses parents, ne connaît plus jamais d'autre amour que l'amour conjugal, un ami loyal se sacrifie facilement pour le bonheur d'autrui. On ne permet pas à ces personnages d'avoir des pensées lâches ou des réflexions égoïstes. Ce sont des caractères simples, mais imposés pour le héros ou l'héroïne. Ils ne peuvent que se conformer à eux.

La partie lyrique tient une place tout à fait essentielle. Un auteur de génie, maître de sa technique, à l'aide de ses chants lyriques merveilleusement et spécialement composés pour chaque situation, peut réussir parfaitement à réaliser un personnage vivant et vraisemblable. Il ne manque pas d'émouvoir profondément l'âme des spectateurs et de susciter leur admiration dans des scènes extrêmement touchantes. Cela, comme dans tous les arts, dépend du génie propre de l'artiste.

Néanmoins c'est un fait incontestable que la peinture des caractères n'a pas beaucoup d'importance dans le théâtre classique chinois. Le spectateur, comme l'auteur, n'a pas l'habitude de faire des introspections psychologiques profondes. Le

résultat est que les personnages de ce théâtre sont plutôt des types qu' des individus.

*Sentiment, amour.* — Le théâtre des Yuan est surtout estimé pour la description fort naturelle mais pénétrante des sentiments. On trouve dans les drames qui roulent sur les accidents de la vie simple et quotidienne çà et là des traces touchantes de l'amour paternel ou maternel qui possèdent la faculté d'émouvoir le spectateur jusqu'au fond du cœur. La description est généralement faite dans la partie lyrique. C'est vraiment un effet du génie qu'un auteur puisse arriver à peindre des sentiments si vivants et si naturels dans le K'iu sans être gêné par des règles de versification si compliquées. Par exemple, dans le deuxième acte de *l'Ombre de Chen-nou-eul*, on s'arrête à un chant :

« Je craignais que tu ne sois trop fatigué pour avoir trop marché ; et que, de plus, le lit glacé ne te déplaie. J'avais allumé le feu et laissé allumée la lampe. Pensant que tu aurais soif, voici des prunes et des poires, que tu aurais faim, voici des crêpes avec de la viande bien tendre. Je t'ai cherché trois mille fois et je t'ai appelé deux mille fois. Pourquoi te tiens-tu si obstinément debout devant la lampe ? Comment m'écoutes-tu silencieusement au delà de la porte ? »

Comme l'amour maternel est profondément exprimé par ce petit morceau lyrique. Il reproduit exactement les expressions simples et naturelles d'une tendre mère. Cette espèce de réalisme ne peut guère être trouvé ailleurs que dans les Yuan K'iu.

L'amour est un des sentiments pour lesquels on se passionne le plus. Comme les auteurs du théâtre des Yuan étaient des Lettrés obligés, plus ou moins, de mener une vie solitaire, ils prirent joie à composer des intrigues d'amour où ils peignaient

la vie privée alors que d'ordinaire la peinture de la vie des Lettrés était limitée à leur vie publique, c'est-à-dire leur vie de fonctionnaires. Privés d'emploi, ils ne purent plus représenter que leurs sentiments personnels.

Assez nombreuses sont les pièces qui peignent l'amour des jeunes gens. Un jeune homme et une jeune fille se rencontrent, se plaisent, s'aiment ; ils sont obligés de se séparer pour un certain temps en raison d'un obstacle quelconque ; ils sont réunis à la fin. Les poètes ne manquent pas de remarquer la puissance de l'amour capable même de porter des enfants, d'ordinaire respectueux envers leurs parents à l'insubordination.

Les auteurs veulent montrer, par suggestion, qu'un parent qui fait obstacle à l'amour sincère de son enfant n'est pas sympathique, qu'au contraire, un enfant qui désobéit momentanément à ses parents pour satisfaire un amour passionné, ne commet pas une faute déshonorante.

La première pièce qui traite un tel sujet est l'*Histoire du Pavillon Occidental* dont *L'intrigue d'une Soubrette* n'est qu'une copie. Une jeune servante cherche à réunir les deux amoureux que la mère veut tenir éloignés l'un de l'autre. L'issue de cette pièce est exactement conforme à celle des œuvres européennes de ce genre. L'auteur est favorable à la jeunesse et permet à l'auditeur de s'en aller avec des soupirs de satisfaction parce que l'amour est triomphant.

L'héroïne du *Mal d'amour*, une jeune fille très douée, contrainte de laisser partir son fiancé par obéissance pour sa vertueuse mère, éprouve un chagrin si vif qu'elle laisse échapper son âme pour suivre son bien-aimé. Combien, depuis plus de six cents ans, la lecture de cette pièce a-t-elle fait couler de larmes aux jeunes gens qui ont trouvé l'écho de leurs propres sentiments et de leurs souffrances ! Une série de K'iu de cette

pièce est particulièrement belle et fort appréciée pour ses descriptions psychologiques des sentiments des jeunes amoureux. A côté de la tristesse gémissante des jeunes gens, victimes des convenances sociales, on rencontre, parfois, l'expression de la révolte contre les rites et les coutumes qui font depuis fort longtemps des deux sexes comme deux mondes séparés.

- « Nous sommes tous deux beaux, doués de qualités et  
« nous avons reçu une brillante éducation l'un et  
« l'autre. Pourquoi ma mère a-t-elle bâti entre nos  
« sentiments un si grand mur ? »  
« Vous me traitez avec un cœur de pierre.  
« Si vous ne vous étiez pas opposée à moi, je n'  
« aurais pas songé (à lui).  
« Plus vous nous séparez et plus je pense à lui. »

La personnalité de la femme n'a jamais été si bien considérée et mise en lumière que par l'art raffiné des poètes du théâtre des Yuan. L'amour entre les deux sexes n'avait jusque-là, jamais été si profondément et si délicatement décrit ; il n'avait pas eu une place significative dans la littérature. On ne peut dire qu'avant les Yuan la littérature chinoise ignorait les sentiments des femmes et la description de leurs amours. Mais, leurs sentiments, au lieu de s'exprimer directement et sous une forme personnelle, comme il est d'usage au théâtre, s'exprimaient par l'intermédiaire des hommes. Ces derniers peignaient naturellement davantage les sentiments que les femmes leur inspiraient que ceux qu'elles ressentaient elles-mêmes. A cause de cela la littérature consacrée aux femmes, bien qu'elle fût souvent exquise, manquait des accents directs, des expressions vraies et souvent pittoresques que l'on trouve dans le théâtre des Yuan et qui sont l'une des causes de son éclatant succès.

b) *Les règles de la disposition*

Les pièces du théâtre de la dynastie des Yuan ont une forme régulière. Chaque pièce comprend en général quatre actes et un *Sie tseu*. Le *Sie-tseu* peut se trouver à la tête ou au milieu des actes ; nous l'appelons, suivant le cas, l'intermède ou le prologue. Une pièce composée d'un prologue et quatre actes est le cas le plus répandu, la moitié du *Recueil de Cent Pièces des Yuan* est de ce premier type. Le prologue a pour but d'expliquer la situation au spectateur. Les personnages principaux viennent décliner leur nom, exposer l'argument de la fable ou raconter les événements antérieurs qui intéressent l'auditoire et l'aident à bien comprendre la pièce dont la représentation commence. Dans le prologue, le monologue vient en premier lieu, puis suit le dialogue. La longueur du prologue est facultative. Par exemple dans : *Les Chagrins dans le Palais des Han*, le prologue est assez court et ne comporte aucun chant; dans *Le Vieillard qui Obtient un Fils* et dans *L'Enfant Prodigue* le prologue est fort long et comprend un ou deux chants à la fin.

Quand *Sie-tseu* se place au milieu des actes, il a pour tâche d'exposer des faits passés entre les deux actes. Il arrive aussi que deux *Sie-tseu*, un prologue et un intermède, soient employés dans une même pièce à cause de la complication de l'intrigue ; au contraire, plusieurs pièces ne sont composées que de quatre actes lorsque l'intrigue est relativement simple. Dans ce dernier cas, l'exposition du sujet est contenue dans la première moitié du premier acte. Elle est la moins longue et la plus simple possible. Cette façon d'exposer le sujet à l'aide de monologues narratifs est évidemment un peu monotone et peu dramatique. Par exemple, dans *L'Orphelin de la famille Tchao*, T'ou Ngan-kou raconte tous les événements

passés avant sa décision de massacrer toute la famille Tchao dans un monologue de six pages. Cependant, l'exposition facilite considérablement la compréhension et évite toutes les confusions possibles à un auditoire composé d'éléments ordinaires plus que d'une élite.

Pour une pièce composée d'un prologue et de quatre actes, l'exposition étant achevée dans le prologue, l'intrigue commence à se nouer dès le premier acte ; elle commence à la seconde moitié du premier acte ou quelquefois au deuxième acte pour les pièces composées de quatre actes seulement. L'intrigue se poursuit jusqu'à la fin du troisième acte. On voit qu'ainsi le prologue, le premier, le deuxième et le troisième actes ou simplement les trois premiers actes dans le dernier cas, sont unis, tout au long par une étroite liaison. Par exemple, dans *Le Ressentiment de Teou-Ngo*, à partir du moment où le père de Teou-Ngo expose son projet de donner sa fille à Madame Tsai comme belle-fille jusqu'à l'exécution douloureuse de Teou-Ngo, l'intrigue se poursuit sans interruption, et dans les *Chagrins dans le Palais des Han*, depuis le moment où le Khan des Mongols exprime son intention de demander la main d'une princesse de l'Empire des Han, jusqu'à la mort de Wang Ts'iang, l'action se déroule sans interruption et avec une parfaite logique.

Quant au nombre de scènes qui entrent dans chaque acte il est laissé à la volonté de l'auteur. En général, il n'est pas moindre que trois et n'excède pas dix. Chaque acte devait avoir une dizaine de Kiu (chant).

Dans les pièces des Yuan, il existe souvent une foule d'épisodes autour de l'intrigue principale. Ils ne sont pas toujours aussi nombreux que dans *L'Orphelin de la famille Tchao*, cependant il y en a, en général, plusieurs. Par exemple dans *Le Ressentiment de Teou-Ngo*, on trouve l'épisode de Sai

Lou-yi, l'histoire du père et du fils Tchang Lou-eul, l'histoire de la soupe empoisonnée. Si ces épisodes ne sont pas tous nécessaires à l'intrigue, en tout cas, ils ne l'obscurcissent nullement puisque tous se rattachent étroitement à elle.

L'événement essentiel et la crise qu'il provoque se trouvent dans le quatrième acte qui forme, dans l'esprit, un acte à part et dominé peut-on dire, en quelque sorte par des règles spéciales.

Les événements sont surtout importants dans les pièces judiciaires où ils démentent les apparences et surprennent l'auditoire. Ils produisent des coups de théâtre fort dramatiques. Par exemple dans *l'Histoire du Cercle de Craie* (9), Tchang Hai-t'ang, condamné par une fausse accusation, semble sans espérance mais, tout à coup, la situation est renversée. Après un interrogatoire ingénieux de Pao Tcheng, mettant à une épreuve imprévue l'amour maternel, le vrai crimi-

(9) Un certain seigneur, Ma Kiun-k'ing, prend une seconde femme, Tchang Hai-t'ang. Cette dernière lui donne un fils. La femme légitime, Madame Ma, a un amant, le greffier Tchao. Par suite de l'absorption d'un breuvage empoisonné servi par Tchang Hai-t'ang, mais préparé par Madame Ma, le seigneur succombe. Pour avoir l'héritage, avec la complicité du greffier Tchao Madame Ma déclare que l'enfant est à elle. L'argent lui ayant permis de susciter des faux témoins, Tchang Hai-t'ang est condamnée. Elle en appelle à Pao-kong, gouverneur et juge suprême de Kai fong fou. Pao-kong ordonne de dessiner un cercle de craie sur le sol, fait placer l'enfant à l'intérieur, et dit : « Tirez de toutes vos forces, Mesdames. Celle qui est capable de tirer l'enfant au dehors du cercle est la vraie mère. » Madame Ma tire férocement, elle gagne deux fois. Pao-kong dit à Tchang Hai-t'ang : « Si vous ne faites aucun effort, je vous livrerai aux supplices. » « Mon seigneur, répond-elle, mon enfant est bien fragile, il serait blessé s'il était livré à deux forces violentes et contraires. Je veux bien mourir, mais je ne veux point mutiler mon enfant. » Pao-kong dit alors à l'auditoire : « Voici l'épreuve de l'amour maternel, l'enfant appartient à Tchang Hai-t'ang. » La vérité est connue, Madame et son amant sont condamnés.

nel est découvert. La coupable prétendue est innocente et c'est au tour des faux accusateurs, Madame Ma et son amant, d'être condamnés à la peine capitale.

Il est très rare, dans le théâtre de la dynastie des Yuan, que les pièces finissent tragiquement, laissant au spectateur du regret, de la mélancolie ou une impression de profonde tristesse, comme cela se produit dans *Les Chagrins dans le Palais des Han* et *La Chute des Feuilles du Wou-t'ong*. Au contraire, l'auteur, par tous les moyens, cherche à trouver, pour chaque pièce, un dénouement heureux capable à la fois de satisfaire le spectateur et d'exercer une influence moralisatrice.

L'Orphelin de la Famille Tchao ne manque pas de venger sa famille d'une façon éclatante. *Le Ressentiment du Teou-Ngo* pourrait-il être considéré comme un chef-d'œuvre de pure tragédie s'il n'existait le dernier acte où le vrai coupable, Tchang Lou-eul, reçoit enfin son châtiment en voyant apparaître l'ombre de Teou-Ngo, jeune veuve victime de l'injustice humaine. Le vice est puni, la vertu est récompensée. Teou-Ngo réussit à retrouver son honneur, elle est considérée comme une femme vertueuse. La conscience publique est satisfaite.

Nous parlerons plus loin du rôle moralisateur des pièces des Yuan.

### III. — LE YUAN K'IU, ÉCOLE DE MORALE

Le théâtre chinois a toujours prétendu être une école de morale, remplir une mission d'éducation populaire, bien qu'il ait été négligé ou presque méprisé par les lettrés de l'ancien régime, bien que les acteurs, fort loin de la situation de ceux de l'Occident, considérés comme artistes, ne jouissent ni du

respect ni de l'estime de leurs compatriotes et eurent été classés hors des rangs de la société (10).

Pour cette raison, les dramaturges, au lieu de se borner « à imiter les actions des hommes et à peindre les mœurs des siècles où ils ont vécu », loi adoptée par la plupart des dramaturges modernes, veulent que toute œuvre de théâtre ait un but ou un sens moral. A part quelques comédies et quelques drames mythologiques, taôistes ou bouddiques, la plus grande partie du théâtre des Yuan peut justifier ces prétentions.

Les drames historiques qui empruntent généralement des épisodes plus ou moins pathétiques à la vie des empereurs, des impératrices, des princes ou des princesses, des ministres, des généraux, des hommes et des femmes illustres, etc., les drames domestiques qui roulent sur les incidents de la vie commune et peignent en général les mœurs du peuple, ces deux sortes de pièces sont particulièrement convenables à exercer une action moralisatrice sur le public. Celle-ci donne au spectateur les modèles vertueux choisis dans sa classe sociale, celle-là lui fait connaître les figures idéalisées les plus marquantes parmi les héros de l'histoire, les principes généraux des doctrines confucianistes.

Quatre vertus sont considérées en Chine comme les plus élevées, savoir :

Tchong : le patriotisme ou le loyalisme ;

(10) Dans les temps anciens, à la Capitale, les enfants des condamnés entraient dans les troupes des acteurs et des actrices impériaux. Ils se marient entre eux et leurs enfants prenaient le métier de leurs parents. Dans les provinces, les directeurs des troupes théâtrales, au mépris d'un statut formel du code pénal qui existait depuis la dynastie des T'ang, achetaient les enfants des esclaves et des gens d'une pauvreté extrême, qu'ils élevaient pour en faire des acteurs. Ces derniers étaient méprisés à cause de leur basse extraction et non à cause de leur profession.

Hiao : la piété filiale ;

Tsie : la fidélité conjugale ;

Yi : la droiture, la loyauté envers les amis et les semblables.

L'honneur veut qu'on pratique ces vertus chaque fois que l'occasion s'en présente, au prix des plus durs sacrifices. Parmi ces quatre vertus, la piété filiale est la vertu qui doit primer toutes les autres. Dans le répertoire des Yuan il n'existait aucune pièce qui pût rivaliser avec *Pi Pa Ki* (11), pièce dans laquelle la piété filiale est exaltée. La pièce intitulée *Tchao-kong, prince de Ts'ou* nous fournit un exemple assez significatif : Un fils se noie volontairement pour le salut de son père et de son oncle. Dans *La Boîte Mystérieuse* une jeune servante K'eou Tchen-yu, et un eunuque, Tch'eng Lin, bravant tous les dangers possibles, sauvent la vie d'un bébé qui n'est autre que le prince héritier. Sans doute ces deux personnages paraissent-ils peu importants à côté des généraux célèbres ou des ministres illustres qui se sacrifient pour le bien du monarque et celui du pays — comme dans tous les pays de monarchie absolue, le monarque est l'incarnation même du pays — cependant, l'effort est peut-être plus difficile pour les gens sans culture qui, impassibles devant des supplices atroces, indifférents devant la mort, savent agir conformément à ce qu'exige le patriotisme ou le loyalisme. *L'Orphelin de la Famille Tchao* est une pièce typique à cause du rôle joué par la vertu yi, dont nous parlerons dans le chapitre suivant.

Quant à la fidélité conjugale, *Tsie*, c'est une vertu exigée uniquement du sexe faible. On présente au théâtre des femmes vertueuses qui, une fois mariées, dans n'importe quelles circonstances, demeurent fidèles à leur mari pendant sa vie, à

(11) Ouvrage de la dynastie des Ming par KAO MING. Voir BAZIN aîné, *Le Pi Pa Ki*, Paris, 1841.

son souvenir après sa mort ; de plus, elles sont prêtes, à tout moment, à se sacrifier pour assurer le bonheur de leur mari.

Les fiançailles constituent un engagement sacré que nul ne peut rompre quelles que soient les circonstances. L'obéissance à la volonté des parents, qui ont décidé des fiançailles, doit être absolue.

La pièce *Tchao-kong, prince du Ts'ou*, nous donne un exemple d'une femme vertueuse : la princesse de Ts'ou se jette à l'eau pour sauver la vie de son mari. Dans *Le Mal d'Amour*, l'amour de Ts'ien-niu est si passionné qu'elle laisse échapper son âme pour poursuivre son amoureux. Mais, l'homme qu'elle aime, n'est autre que le fiancé choisi par son père dès son enfance et c'est pourquoi Ts'ien-niu peut être comptée parmi les femmes vertueuses.

Le théâtre chinois s'occupe, non seulement de célébrer les vertus, de perfectionner l'éducation des hommes à l'aide de préceptes et d'exemples, il prétend encore que le mal doit être puni et le bien récompensé à la fin de la pièce. Pour mettre en lumière cette intention, il existe, dans les pièces des Yuan, une séparation distincte entre les premiers actes et le dernier : toute l'intrigue bien développée dans les premiers n'est qu'une préparation pour le dernier. Les héros vertueux, la femme et le fils du Prince du Ts'ou, sont sauvés par le roi des Dragons et réunis à la fin.

De l'expiation d'une faute ou d'un crime, les drames judiciaires nous fournissent de nombreux exemples dans lesquels les vrais coupables n'échappent pas à une horrible punition. Par exemple dans *Le Petit Pavillon d'Or* le meurtrier Kao, fils d'un dignitaire du pays, est exécuté sur la place publique.

Quand la punition ou la récompense n'est pas réalisée sur la scène, on la laisse entrevoir : la morale du théâtre chinois cherche toujours à faire triompher la justice. Evidemment, cet

effort trop poussé donne quelquefois lieu à des actions qui, aujourd'hui, nous paraissent absurdes. Si un homme de bien n'a pas reçu sa récompense durant sa vie, il l'aura après sa mort. Un temple sera bâti pour rappeler le souvenir de la jeune servante K'eou Tchen-yu, martyre de son dévouement pour le prince héritier qu'elle sauve et qui devient empereur.

Si un vice échappe au châtement pendant un certain temps, on ne pourra toujours l'éviter. Dans *Le Plat qui Parle* (12), le meurtrier Tchao le potier, se réjouit en pensant qu'il est impossible que son crime soit jamais découvert. Mais voilà qu'il est accusé par l'esprit de sa victime incarné dans le plat fabriqué avec la cendre de ses os et il n'échappe pas au châtement.

Puisque le théâtre chinois, le théâtre classique aussi bien que le théâtre moderne, est destiné plus à la masse qu'à l'élite, cette obligation d'un dénouement moral n'a d'autre but que de satisfaire le jugement public et d'encourager le bien.

(12) Un commerçant, Yang Kouo-yong, est tué par un potier, Tchao. Craignant que son crime ne soit découvert, il réduit le corps en cendres et, avec celles-ci, il fabrique un plat énorme. Un jour, son voisin, le vieillard Tehang, lui demande de lui prêter un plat. Tchao lui donne celui-là. L'esprit de Yang incarné dans ce plat, sollicite Tehang d'accuser le potier Tchao devant Pao-kong. Devant ce juge, le plat prend la parole et le potier est condamné.

---

## CHAPITRE IV

### L'Orphelin de la Famille Tchao

---

*L'Orphelin de la Famille Tchao* est la quatre-vingt-cinquième pièce du *Recueil de Cent Pièces de la Dynastie des Yuan*. Pour son auteur, Ki Kiun-siang, malheureusement, comme pour presque tous les dramaturges des Yuan, on ne trouve nulle part une biographie ou même quelques lignes. Tout ce qu'on peut savoir c'est qu'il était originaire de Ta-tou et qu'il écrivit dans la première époque des Yuan, avant l'unification de l'Empire (1234-1279). Des dix pièces qu'il a composées seule *L'Orphelin de la Famille Tchao* a été conservée. Ce n'est que grâce à cette pièce qu'il a pu échapper à l'oubli.

Comment cette pièce fut-elle accueillie du public du temps? Nous n'en savons presque rien. Quatre mots se trouvent dans *Tcheng ying pou* (1) sur le style des K'iu de l'auteur : *Sie li mei houa*. Cela veut dire qu'en lisant ces K'iu on ressent la même impression de beauté que lorsqu'on voit un prunier fleuri dans la neige. Après plus de cinq siècles, l'auteur de la première histoire du théâtre des Song et des Yuan (*Song Yuan hi k'iu che*) Wang Kouo-wei, considère *L'Or-*

(1) *Ouvrage d'étude des K'iu des Yuan*, écrit au début de la dynastie des Ming par le Prince NING-HIEN.

*phelin de la Famille Tchao* comme un chef-d'œuvre digne d'être rangé à côté des chefs-d'œuvre de la tragédie de tous les théâtres. Puisqu'il nous reste si peu de traces de l'accueil fait autrefois à la pièce, nous nous permettons de supposer qu'elle ne fut accueillie du public du temps ni mieux ni plus mal que les meilleures pièces du recueil. Elle reçut certainement des marques d'estime ; néanmoins, sa première représentation ne dut pas provoquer un succès égal à *L'Orphelin de la Chine*, de Voltaire, dont la représentation fut remarquée dans la société du XVIII<sup>e</sup> siècle français.

*L'Orphelin de la Famille Tchao* a été traduit pour la première fois en 1731, à Pékin, par le P. Prémare, missionnaire en Chine. Sa traduction fut imprimée dans le troisième volume de la *Description Géographique, Historique, Chronologique, Politique de la Chine et de la Tartarie chinoise* par Du Halde. Cette traduction est incomplète puisqu'il a omis tous les morceaux lyriques qui sont forcément les morceaux les plus représentatifs de l'esprit et de la sensibilité chinois. En 1834, Stanislas Julien a intégralement traduit la pièce. C'est un ouvrage réussi.

Voici l'analyse détaillée de *L'Orphelin de la Famille Tchao*.

#### PERSONNAGES (2)

T'ou Ngan-kou, ministre de la Guerre.

Tchao So, fils de Tchao Touen et gendre du roi.

La Princesse, fille du roi et épouse de Tchao So.

Tch'eng Ying, médecin.

Han Kiuan, général.

(2) Ce n'est pas la coutume de placer une liste de personnages à la tête d'une pièce de théâtre en Chine. Nous le faisons ici par souci de clarté.

Kong-souen Tch'ou-kieou, ancien ministre d'Etat, retiré des affaires publiques.

Tch'eng Po, l'Orphelin de Tchao.

Wei Kiang, premier ministre d'Etat.

#### SIE-TSEU (PROLOGUE)

*Scène première.* — T'ou Ngan-kou récite un monologue de six pages dans lequel il expose sa haine contre Tchao Touen, ministre d'Etat, son rival auprès du roi. Il raconte tous les projets qu'il a fait pour faire périr son rival : assassinat confié à un soldat intrépide nommé Tsou Ni; attaque par un chien féroce Chen Ngao; enlèvement de deux roues du char de Tchao Touen. Aucun projet n'a été couronné de succès. Tsou Ni s'est suicidé, le chien a été tué par un des capitaines des gardes de l'Empereur, le char a été soutenu par un homme robuste nommé Lin Tch'e. Enfin, il a découvert un moyen infailible : d'accord avec Lin-kong, il vient de faire exterminer les trois cents personnes de la famille Tchao. Maintenant il ne reste qu'un fils de Tchao Fouen nommé Tchao So, gendre du roi qui vit dans le même palais avec la princesse. Pour achever sa funèbre tâche, il contrefait un décret de Lin-kong, envoie un messenger pour porter de sa part trois présents à Tchao So, une corde d'arc, du vin empoisonné, et un poignard avec ordre de choisir et de se donner là mort.

*Scène II.* — Tchao So dit à la princesse, qui est enceinte que si elle donne le jour à un fils, il lui donnera comme nom d'enfance : Tchao che kou eul (l'Orphelin de la famille Tchao) qui vengera un jour les injustices faites à ses parents.

*Scène III.* — Le messenger arrive dans le palais de Tchao So, lui présente les trois présents et le faux décret de Lin-kong dans lequel on accuse la famille Tchao de manquer de loyauté,

et de piété filiale, de tromper le roi et de violer les lois... Tchao So, après avoir chanté deux K'iu angoissants se tue d'un coup de poignard. La princesse est emprisonnée dans son propre palais.

#### ACTE PREMIER

*Scène première.* — T'ou Ngan-kou envoie un messenger s'informer du sexe de l'enfant que la princesse a mis au monde.

*Scène II.* — T'ou Ngan-kou est informé qu'un fils nommé « l'Orphelin de la famille Tchao » est né. Il ordonne à Han Kiuan, général en second, de garder les portes du palais de la princesse et de fouiller toute personne qui en sortira. En même temps il fait afficher une proclamation : quiconque osera cacher ou emporter l'Orphelin de la famille Tchao sera, ainsi que toute sa famille, puni de mort.

*Scène III.* — La princesse attend douloureusement la venue d'un médecin Tch'eng Ying, attaché au service de la famille Tchao. Le nom de ce dernier n'est point porté sur la liste des personnes composant la famille Tchao et capable de chercher les moyens de faire sortir du palais l'Orphelin.

*Scène IV.* — Tch'eng Ying arrive portant un coffre rempli d'herbes médicales. La princesse le supplie à genoux d'emporter secrètement l'Orphelin. Puis elle se pend. Tch'eng Ying cache l'enfant dans son coffre.

*Scène V.* — Une lutte se livre dans le cœur de Han Kiuan partage entre la nécessité d'obéir et la pitié. Il ne sait à quoi se résoudre.

*Scène VI.* — Han Kiuan devine à l'air inquiet de Tch'eng Ying qu'il cache l'Orphelin dans son coffre. Sa pitié et sa loyauté l'emportent sur son devoir et sur son ambition ; il

laisse passer Tch'eng Ying. Pour dissiper les craintes de ce dernier il se coupe la gorge. Plusieurs K'iu placés ici sont extrêmement pathétiques.

## ACTE II

*Scène première.* — T'ou Ngan-kou raconte les précautions qu'il a prises pour empêcher qu'on sauve l'Orphelin.

*Scène II.* — Un soldat annonce la mort de la princesse et de Han Kiuan à T'ou Ngan-kou qui, très fâché, simule un ordre du roi et se fait apporter tous les enfants mâles du royaume Tsin âgés de plus d'un mois et n'ayant pas encore atteint six mois. L'Orphelin ne pouvant être reconnu il veut exécuter lui-même tous les enfants du pays de Tsin.

*Scène III.* — Kong-souen Tch'ou-kieou dit les raisons pour lesquelles il a pris sa retraite, il avance en âge, il voit que T'ou Ngan-kou a en main toute l'autorité. Il énumère les malheurs de la famille Tchao et la plaint. Il se réjouit à la pensée de mener la vie paisible du cultivateur.

*Scène IV.* — Tch'eng Ying a réussi à sortir de la ville. Pour échapper aux griffes de T'ou, il songe à confier l'Orphelin à Kong-souen, collègue et ami de Tchao Touen.

*Scène V.* — Kong-souen reçoit Tch'eng Ying et consent à élever l'Orphelin dont Tch'eng Ying lui raconte l'odyssée tragique. Mais Tch'eng Ying songe à arracher au trépas tous les petits enfants du royaume de Tsin et pour permettre à l'Orphelin de vivre, veut offrir son propre fils à la place de l'Orphelin et mourir avec lui. Kong-souen, beaucoup plus âgé que Tch'eng, propose de mourir avec le fils de Tch'eng et charge ce dernier d'élever et d'éduquer l'Orphelin ; il lui assure qu'il ne révélera jamais la vérité même dans les supplices. Les chants de Kong-souen sont touchants et courageux.

## ACTE III

*Scène première.* — T'ou Ngan-kou déclare que si dans trois jours personne ne lui a apporté l'Orphelin, il réalisera son dessein : il tuera tous les enfants en bas âge du royaume.

*Scène II.* — Tch'en Ying vient annoncer que Kong-souen cache l'Orphelin dans sa ferme Liu Liu tai ping. Il prétend que la seule raison qui le pousse à le dénoncer est qu'il veut conserver la vie de son propre fils.

*Scène III.* — Kong-souen attend la venue de T'ou Ngan-kou avec un courage surhumain.

*Scène IV.* — T'ou Ngan-kou vient chez Kong-souen avec Tch'eng Ying et ses soldats. Se doutant de la complicité de Tch'eng, il lui ordonne de frapper Kong-souen pour lui faire avouer l'endroit où il a caché l'Orphelin.

*Scène V.* — Un soldat annonce que l'Orphelin prétendu a été trouvé dans une cave. T'ou Ngan-kou le tue de trois coups de glaive. Tch'eng Ying, rempli d'effroi et de douleur, s'efforce de cacher ses larmes. Kong-souen se tue en se fracassant la tête contre des degrés de pierre. T'ou Ngan-kou, pour témoigner sa satisfaction propose à Tch'eng Ying d'être son hôte et de demeurer avec son fils dans son palais. Sans enfant à près de cinquante ans, il veut adopter l'enfant et s'occuper de lui enseigner l'art de la guerre.

## ACTE IV, 20 ANS APRÈS

*Scène première.* — T'ou Ngan-kou déclare que son fils adoptif T'ou Tch'eng (3) est accompli dans l'art militaire et

(3) L'Orphelin de la famille Tchao passe pour le fils de Tch'eng Ying nommé Tch'eng Po. En même temps il est fils adoptif de T'ou Ngan-kou d'où son autre nom T'ou Tch'eng.

qu'il est surtout remarquable par son adresse à tirer de l'arc et à diriger un coursier. Il attend la venue de son fils adoptif pour lui faire part de son désir de tuer Lin-kong pour s'emparer de son royaume.

*Scène II.* — Tch'eng Ying, maintenant âgé de soixante-cinq ans, craint que personne n'éclaire son fils présumé de sa naissance et ne l'encourage à venger la famille Tchao. Il a fait le portrait des ministres intègres et des généraux magnanimes qui périrent jadis d'une mort indigne et il a composé un recueil en réunissant ces peintures. Il voudrait expliquer le détail de tous les tristes événements auxquels il prit part autrefois.

*Scène III.* — Tch'eng Po déclare qu'il est versé dans les lettres et qu'il excelle dans l'art militaire grâce à ses deux pères. Il veut défendre son roi et seconder les exploits de son père adoptif.

*Scène IV.* — Tch'eng Ying regarde les peintures, regrette la triste fin de son fils unique.

*Scène V.* — Un soldat annonce à Tch'eng Ying que son fils est arrivé.

*Scène VI.* — Tch'eng Po s'inquiète de la tristesse de son père qui lui dit enfin : « Reste à lire dans la bibliothèque. » En sortant, il oublie exprès son livre de peintures.

*Scène VII.* — Tch'eng Po regarde les peintures. Toutes ces histoires tristes et sanglantes l'intriguent beaucoup. A la fin, il est si ému qu'il s'écrie : « Si je ne tue pas ce brigand de ministre, je ne mérite pas le nom d'homme. Oui, il faut que je sois le vengeur de toutes ces victimes. »

*Scène VIII.* — Tch'eng Ying explique minutieusement tous les événements angoissants à Tch'eng Po sans lui révéler les

noms des personnages. Puis, il donne à chacun son nom et finit par dire : « ...C'est vous, c'est vous qui êtes l'Orphelin de la famille Tchao ». Tch'eng Po s'évanouit de colère. Il chante longuement un K'iu à la fois douloureux, angoissant, farouche et vindicatif.

## ACTE V

*Scène première.* — Wei Kiang communique un ordre du roi : Tch'eng Po doit surprendre T'ou Ngan-kou secrètement de peur qu'il ne se révolte et n'abuse de la grande autorité qu'il a sur l'armée.

*Scène II.* — Tch'eng Po, après avoir tout révélé au roi, d'accord avec lui, attend T'ou Ngan-kou farouchement sur la place publique, lieu de l'exécution.

*Scène III.* — T'ou Ngan-kou rencontre Tch'eng Po qui lui déclare qu'il est Orphelin de la Famille Tchao. T'ou, effrayé, tente de se sauver. Tch'eng Po le rattrape.

*Scène IV.* — Tch'eng Ying déclare que son maître s'est emparé de T'ou Ngan-kou, il s'empresse de lui offrir son aide.

*Scène V.* — Wei Kiang ordonne à ses soldats de guetter attentivement l'arrivée de Tch'eng Po et de sa proie.

*Scène VI.* — Tch'eng Po et Tch'eng Ying vont voir le roi. Wei Kiang ordonne d'exécuter T'ou Ngan-kou de la façon la plus atroce. Puis Wei communique les ordres du roi : que Tch'eng Po reprenne son nom de famille et s'appelle désormais Tchao Wou, qu'il hérite de la dignité de ses pères et siège parmi les ministres d'Etat. Enfin le roi récompense Tch'eng Ying et donne à Kong-souen et à Han Kiuan des titres posthumes.

Voyons maintenant si *L'Orphelin de la Famille Tchao* est

bien conforme aux règles dont nous avons parlé dans le Chapitre III.

Pour la forme, c'est la seule pièce des Yuan qui possède cinq actes et un prologue au lieu de quatre actes et un prologue. Cela est dû à l'intrigue longue et compliquée s'étendant sur plus de vingt ans.

Passons au *K'iu*, le chant. La règle veut qu'un seul personnage principal chante au cours d'un acte. S'il arrive qu'un autre personnage relativement moins important chante, il ne peut le faire que dans le *sie-tseu*, prologue ou intermède. Le principal rôle masculin est joué, sans exception, par *Tcheng mo*, les rôles masculins secondaires par *Ts'ong mo* ou par *Fou mo*. *L'Orphelin de la famille Tchao* est absolument fidèle à ces règles. Tchao So, joué par *Ts'ong mo*, chante dans le prologue. Dans les cinq actes, seuls les personnages principaux chantent. Au premier acte : Han Kiuan ; aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup>, Kong-souen Tch'ou-kieou ; aux IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup>, Tch'eng Po. Ils emploient un langage lyrique, figuré, pompeux et leur voix est soutenue par une symphonie musicale.

Le *K'iu* est l'essentiel du théâtre chinois, ce qui le distingue de tous les théâtres connus. La beauté du *K'iu* est faite d'allusions, de métaphores, de figures de langage difficiles à saisir pour les étrangers non au courant de la poésie chinoise. A cause de cela, les *K'iu* du théâtre des Yuan sont omis par les traducteurs (4) et dédaignés par certains hommes de lettres européens (5). Par *L'Orphelin de la famille Tchao*, nous voyons

(4) De P. PRÉMARE, dans sa traduction de *l'Orphelin de la Maison Tchao* ; de J.-F. DAVIS, dans ses traductions : *le Vieillard qui obtient un fils* ; *les Chagrins dans le Palais des Han*.

(5) Par exemple, Emile DESCHANEL considère le *K'iu* comme une série de répétitions. Il écrit dans *Le Romantisme des Classiques*, V<sup>e</sup> série, p. 245 :

quel rôle ont joué les K'iu ; d'ailleurs, ils prennent à peu près la moitié de la longueur de la pièce.

Nous avons parlé dans le Chapitre III des *Kong tiao* dont le K'iu se compose et nous avons dit que chaque *Kong* ou *Tiao* possède un caractère particulier qui correspond à un genre de chant. Nous avons, de plus, donné les noms des cinq *Kong* et des quatre *Tiao* d'usage courant dans le théâtre des Yuan avec le caractère spécial de chacun. Les circonstances et les sentiments des cinq actes de l'Orphelin de la famille Tchao sont en parfait accord avec les *Kong* ou les *Tiao* que l'auteur a adoptés.

Dans le premier acte, Han Kiuan, gardant les portes du palais de la princesse par obéissance à l'ordre de T'ou Ngan-kou, se saisit de Tch'eng Ying qui tente d'emporter l'Orphelin dans son coffre. Vaincu par son propre loyalisme, dans l'espoir que l'Orphelin grandira et vengera un jour la mort injuste des vertueux ministres et des membres de sa famille, il laisse échapper l'Orphelin et se tue. Voici le K'iu qu'il chante :

« Que tu es aveugle ! que tu es aveugle ! (Tch'eng Ying).  
 « Emporte le petit Orphelin, et va le cacher dans une retraite  
 « bien reculée, bien profonde. Instruis-le jusqu'à ce qu'il soit  
 « devenu grand, et éclaire-le sur ses devoirs Qu'il cultive les  
 « lettres et qu'il s'exerce à l'art de la guerre. Quand il sera  
 « capable de commander une armée, qu'il saisisse ce scélérat  
 « de T'ou Ngan-kou, qu'il lui brise la tête, et qu'il le déchire  
 « en mille morceaux pour venger la mort de ses parents. Il  
 « aura satisfait ma fureur et la tienne ; il aura soulagé une  
 « famille entière d'un poids de haine et d'indignation ! »

On a choisi le Sien-lu-kong (frais et lointain) pour marquer la force et l'éloignement des espoirs de Han Kiuan.

« Les redites et les répétitions paraissent être dans le goût de l'esprit chinois... »

Dans le deuxième acte, Kong-souen Tch'ou-kieou, sympathisant aux malheurs de la famille Tchao, reçoit Tch'eng Ying qui décide de mourir avec son propre fils à la place de l'Orphelin. Kong-souen, plus âgé, s'offre à mourir avec l'Orphelin présumé. Tout cet acte se déroule dans une atmosphère angoissante. Voici un des K'iu que Kong-souen chante :

« Hélas ! J'ai vu massacrer des hommes qui méritaient le  
 « nom de héros ; j'ai vu briser ces majestueuses colonnes qui  
 « soutenaient l'Etat ! Une troupe de chiens immondes poursuit  
 « avec rage les magistrats qui sont animés des plus nobles  
 « sentiments. L'homme qui s'était illustré par des talents littéraires (6) a rencontré un Lin-kong (7), dépourvu de justice  
 « et de loyauté. Il comble un brigand forcené de ses faveurs  
 « et de ses bienfaits, et il plonge dans le malheur les hommes  
 « les plus vertueux. Si je n'avais pas promptement retiré mon  
 « pied du milieu du torrent, il m'aurait fait trancher la tête  
 « sur la place publique ! »

On a choisi Nan-lu-kong (soupirant et affligé) pour marquer le désespoir et l'affliction de Kong-souen.

Dans le troisième acte, Kong-souen, bien décidé à sauver la vie de l'Orphelin aux dépens de la sienne, attend courageusement la venue de T'ou Ngan-kou. Même devant le supplice, il ne révèle pas la vérité. Voici ce qu'il chante en apercevant T'ou et ses soldats :

« Je vois un nuage de poussière qui vole en tourbillons, et  
 « traverse le pont de la petite rivière. Je pense que ces brigands, qui immolent les hommes vertueux, vont fondre sur  
 « moi. Les soldats sont rangés par pelotons serrés, ils marchent  
 « d'un pas rapide et font étinceler le glaive et la lance. Je vois

(6) Kong-souen veut parler de Tchao Touen. On dit en Chinois : le vieillard qui avait pêché le poisson *Ngao*.

(7) Nom du roi de Tsin.

« que je vais mourir ce matin. Eh bien ! j'échapperai ainsi aux  
« douleurs des verges et des tortures. »

On a choisi Chouang-tiao (obstiné et ardent) pour montrer l'énergie et l'ardeur avec lesquelles Kong-souen accomplit son devoir de loyauté envers la famille Tchao.

Au quatrième acte Tch'eng Po qui se croit le fils de Tch'eng Ying et l'enfant adoptif de T'ou Ngan-kou et qui est persuadé que ce dernier est à la fois un père aimant et un sage ministre, apprend tout à coup le mystère de sa naissance. Il s'évanouit de douleur puis, reprenant ses sens, il se met à chanter :

« Le récit que je viens d'apprendre m'a dévoilé, depuis l'ori-  
« gine, tout le mystère de cette peinture. Est-ce en vain que  
« j'aurai grandi jusqu'à l'âge de vingt ans, que j'aurai atteint  
« la taille de cinq pieds ? Ainsi donc, celui qui se poignarde est  
« mon père ; celle qui se pend est ma mère respectacle ! Au  
« récit de ces scènes déchirantes, un homme qui aurait un  
« cœur de fer et des entrailles de pierre fondrait en larmes et  
« pousserait des sanglots. Puissé-je prendre vivant cet infâme  
« vieillard pour venger la mort de tant de serviteurs du roi  
« et celle de tous mes parents ! »

On a choisi le Tchong-lu-kong (rapide et varié) pour montrer la vivacité et la variété des impressions par lesquelles passe Tch'eng Po.

Au cinquième acte nous avons le spectacle d'une farouche vengeance qui est d'ailleurs indiquée dans le titre complet de la pièce : *L'Orphelin de la famille Tchao se venge d'une façon éclatante*. Peh'eng Po attend la venue de T'ou Ngan-kou sur la place publique ; il chante :

« Je le ferai tomber sur la place publique, sur le lieu d'exé-  
« cution. Dès que je serai aux prises avec lui, je ne le lâche-  
« rai pas. Je serai comme un tigre qui dévore une faible brebis.  
« Ce n'est pas à moi à montrer de la crainte ou de l'agitation.

« Je l'attaquerai de pied ferme ; je verrai si ce scélérat pourra  
 « me résister. Animé d'une haine accumulée pendant vingt  
 « ans, je vengerai par sa mort le meurtre de trois cents per-  
 « sonnes. Alors je pourrai mourir sans regret. »

On a choisi le Tcheng-kong (mélancolique et farouche) pour montrer la mélancolie profonde et la haine de Tch'eng Po.

*L'Orphelin de la famille Tchao* est une pièce tirée de l'histoire, un drame qui se déroule dans la haute noblesse. C'est pourquoi la déclamation, même celle de T'ou Ngan-kou, personnage antipathique et relativement secondaire, est présentée plutôt dans le style littéraire que dans le style populaire. Aucune expression spéciale appartenant à la langue parlée par le peuple du temps ne retient notre attention.

Pour la disposition, cette pièce est assez régulière si ce n'est que l'auteur, au lieu de situer le nœud de l'intrigue et le dénouement dans le même acte comme il est fait dans la plupart des pièces des Yuan, a placé le premier dans le quatrième acte, le second dans le cinquième. C'est que l'auteur a voulu peindre longuement deux sentiments : la reconnaissance et la vengeance. Il a surtout voulu décrire une vengeance terrible et sanglante digne du justicier de la famille Tchao.

*L'Orphelin de la famille Tchao* est tiré de l'histoire (8). Ki Kiun-siang a suivi assez scrupuleusement la vérité historique, changé très peu de détails et n'a presque rien laissé tomber. Cette pièce a pour but de célébrer une des quatre vertus les plus élevées en Chine : *Yi*, la droiture ou la loyauté envers ses semblables. L'auteur, comme la plupart des dramaturges de son temps, a commis la faute de trop accentuer son but moralisateur, en considérant les vertueux comme des prédestinés ;

(8) SSEU-MA TS'YEN, *She Ki (Mémoires Historiques)*, livre 43, Mémoire sur la famille Tchao.

il présente Tch'eng Ying, Kong-souen Tch'ou-kieou comme la loyauté même. Ils se sacrifient pour l'honneur plus facilement, avec même moins d'hésitation que les martyrs pour leur conviction. Devant un but moralisateur aussi marqué, la personnalité s'éclipse, la vraisemblance et la vie s'atténuent. Nous reviendrons sur ces deux points dans la troisième partie en comparant : *L'Orphelin de la famille Tchao* et *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire.

La pièce *L'Orphelin de la famille Tchao* fut reprise sous le nom de *Pa yi ki* pendant la dynastie des Ming. *Pa yi ki* signifie littéralement « l'histoire des huit héros ». Cette pièce met en scène tous les événements survenus dans la famille Tchao et que Ki Kiun-siang ne fait que raconter dans le prologue. Ce dernier parle surtout de la ruine de l'Orphelin tandis que *Pa yi ki* raconte toute l'histoire de la haine qui existe entre le traître T'ou Ngan-kou et le bon ministre Tchao Touen ; la ruine de l'Orphelin constitue la deuxième partie de cette pièce. Dans cette histoire huit partisans du ministre Tchao s'illustrent par leur bravoure et par leur esprit de sacrifice.

Une des scènes principales de *Pa yi ki*, qui se retrouve aussi dans la pièce de Ki Kiun-siang, nous montre, d'une part, Tch'eng Ying, un des huit héros, celui qui a sacrifié son fils pour sauver l'Orphelin, d'autre part, l'Orphelin de Tchao, qui passe pour être le vrai fils de Tch'eng Ying ; les premières actions se déroulent devant une peinture qui représente les exploits des huit héros et les malheurs de la famille Tchao. C'est par l'intermédiaire de ce tableau que Tch'eng Ying révèle la vérité à l'Orphelin, qui, par la suite, vengera sa famille.

Une nouveauté de *Pa yi ki* qui attire surtout notre attention est qu'il y existe un rôle féminin. Tch'eng Ying ici n'est point si libre de sacrifier son enfant que dans la pièce de Ki Kiun-siang, puisque le bébé infortuné ici n'est pas privé de mère

pour le protéger. Il est extrêmement délicat et difficile de persuader une mère de sacrifier son propre enfant même pour l'honneur. Tch'eng Ying cherche en vain à faire comprendre à sa femme ce qu'est la vertu, ce qu'impose la loyauté et la reconnaissance envers un bienfaiteur. Elle refuse catégoriquement de laisser périr la chair de sa chair, les os de ses os. Finalement, on ne réussit à arracher un consentement forcé à la malheureuse mère qu'après une longue supplication à genoux de Tch'eng Ying et de Kong-souen qui décide d'offrir sa vie pour défendre celle de l'Orphelin.

Cette scène nous rappelle la pièce de Voltaire. Voltaire n'a jamais lu la pièce des Ming, l'auteur de *Pa yi ki* (9) n'a pu connaître la pièce française écrite un ou deux siècles après qu'il eût écrit la sienne. La coïncidence s'explique par le fait que la nature humaine est partout semblable à elle-même et que dans des circonstances analogues les hommes réagissent souvent de même.

*Pa yi ki* passe ensuite dans le King tiao, théâtre moderne chinois. On a d'une part *Pa y'i t'ou* c'est-à-dire la peinture de huit héros, ou encore *Seou kou kieou kou* (sauver l'Orphelin recherché) ou *Tch'eng Ying cho tseu* (Tch'eng Ying sacrifie son fils). On a d'autre part *T'ou Tchao tch'eou* (la haine entre la famille T'ou et Tchao). La première pièce se borne à montrer le sacrifice de Tch'eng Ying pour le salut de l'Orphelin. La dernière place l'action quinze ans après le sacrifice de Tch'eng Ying. Ici on trouve le châtement du coupable T'ou Ngan-kou et le héros du drame Tch'eng Ying porte par son suicide (10) la

(9) On ignore son nom et l'époque exacte à laquelle la pièce fut composée.

(10) Ce suicide est historique. On trouve le passage ci-dessous dans les *Mémoires Historiques* de Sseu-ma Ts'ien : « Quand Tchao Wou eût pris le bonnet viril (20 ans), Tch'eng Ying fit ses adieux à tous les magistrats, il voulut se donner la mort pour montrer que son existence avait été consacrée

vertu *yi* jusqu'au plus haut degré. La composition de ces deux pièces est sensiblement différente de celle de la pièce des Yuan *L'Orphelin de la famille Tchao* et de celle des Ming *Pa yi ki*. L'auteur s'est inspiré plus d'un roman historique *Lie kuou tche* (11) que des deux autres pièces.

Puisque le théâtre moderne, King tiao, préfère les pièces très courtes, *Pa yi t'ou* seul est encore représenté de nos jours et ne manque pas de susciter l'enthousiasme des spectateurs. On se garde de jouer *T'ou Tchao tch'cou* qui allongerait la durée du spectacle.

seulement au rétablissement de l'Orphelin. Sa mission remplie il voulut aller dans l'autre monde pour mettre le père de l'Orphelin et ses amis au courant de ce qui s'était passé. Tchao Wou le supplia de renoncer à ce funeste dessein. En vain. Tchao Wou porta pendant trois ans le deuil prescrit pour un père ou pour une mère... »

(11) Le titre complet est : *Tong Tcheou lie kouo tche* (roman historique sur tous les pays féodaux de la dynastie des Teheou de l'Est), roman qui puise son sujet dans l'histoire de la dynastie des Teheou de l'Est (770-247 avant J.-C.). C'est un roman extrêmement populaire en Chine. On y trouve une foule d'incidents très intéressants, quelquefois même étranges et qui n'existent point dans l'histoire officielle.

---



## DEUXIÈME PARTIE

# LE THÉÂTRE CLASSIQUE EN FRANCE

---

## CHAPITRE PREMIER

### La Naissance du Théâtre Classique

---

La littérature du xviii<sup>e</sup> siècle peut se diviser en trois périodes :

1<sup>o</sup> De 1600 environ à 1660, époque du pré-classicisme où l'esprit classique n'est pas encore complètement formé ; 2<sup>o</sup> De 1660 à 1688, époque du pur classicisme où ce dernier atteint la plus harmonieuse maturité ; 3<sup>o</sup> De 1688 à 1715, période de transition. Les œuvres de Saint-Simon, de La Bruyère ou de Fénelon annoncent, par leurs idées aussi bien que par leur style, le xviii<sup>e</sup> siècle.

Parlons du théâtre du grand siècle selon ces divisions.

Avant CORNEILLE (1600-1630) plusieurs genres semblent se disputer la faveur du public. Le théâtre sérieux est représenté par la tragédie, la tragi-comédie et la pastorale. Le spectateur, peu capable de s'intéresser à la morale et à la psychologie et d'apprécier la beauté sévère de la tragédie, préfère la tragi-comédie avec ses aventures de cape et d'épée, ses extravagances, la liberté de sa mise en scène, son dénouement heureux ; et la

pastorale, venue d'Italie, qui unit au romanesque de l'action celui des sentiments.

HARDY est, de 1600 à 1630, le fournisseur du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, le premier théâtre permanent, fondé en 1628. Pour gagner sa vie, il compose, en l'espace de trente ans, sept à huit cents pièces : pastorales, tragi-comédies, tragédies, et en fait imprimer une quarantaine. Il pratique un genre de tragédie plus libre que le genre classique. Il a déjà le sens de la crise classique. Cependant, ses tragédies se jouent dans un décor *simultané*, représentant plusieurs lieux et elles ne sont pas astreintes aux règles de lieu et de temps.

THÉOPHILE DE VIAU (1590-1626), célèbre comme poète lyrique, donne, en 1619, la tragédie de *Pyrame et Thisbé*. Le mérite de Théophile de Viau consiste à avoir fait rentrer, dans la tragédie, la *poésie* que Hardy, en homme de théâtre, en avait trop sévèrement bannie.

MAIRET (1604-1686) possède deux pièces extrêmement célèbres : une pastorale, *Sylvanire* (1631), dont la préface est importante pour la question des unités et une tragédie, *Sophonisbe* (1634). Dans *Sophonisbe*, la règle des trois unités est strictement observée ; de plus, le sujet est puisé dans l'histoire, le style est noble et la pièce se distingue par la qualité de ses analyses psychologiques. Cette pièce est la première en date des tragédies régulières et, pour cette raison, Mairet peut être considéré comme le vrai précurseur de Corneille.

Arrivons au grand CORNEILLE. Son génie, naturellement porté à la force, à la grandeur et à la *déclamation*, trouva dans les poètes et orateurs latins, un aliment tout à fait approprié. Il goûta particulièrement Sénèque le tragique et Lucain. Au sortir du collège, Corneille étudia le droit. Il doit surtout à l'étude du droit l'art d'argumenter et une dialectique solide et captieuse. Dans ses tragédies, il existe souvent des scènes de vrais plai-

doyers qui provoquèrent les applaudissements des auditeurs du temps.

En 1629, la première comédie de Corneille paraît : *Mélite*. Le succès de la pièce l'encourage, il donne successivement plusieurs comédies. En 1636, sa première tragédie, *Médée*, est écrite. Corneille est alors à Paris et travaille dans la Compagnie des cinq auteurs du Cardinal de Richelieu. De 1636, date où il écrit *le Cid*, à 1652, c'est la période des chefs-d'œuvre. La querelle du *Cid* lui gâte les années 1637 à 1639. En 1640, il donne *Horace* et *Cinna* ; en 1643, *Polyeucte* et *Pompée*. En 1647, il est reçu à l'Académie Française.

En 1652, la chute de *Pertharite* décourage Corneille, il quitte Paris et se retire à Rouen où il vit comme un très simple bourgeois, travaillant à terminer sa traduction en vers de *l'Imitation de Jésus-Christ* et à préparer une édition de ses œuvres complètes. En 1659, Corneille revient au théâtre. *OEdipe* est composé en cette année et lui apporte un succès éclatant. Dix autres pièces sont données successivement. Ce n'est qu'en 1674, âgé de soixante-huit ans, après l'insuccès de *Suréna*, que Corneille renonce définitivement au théâtre.

En toute sa vie, Pierre Corneille a composé trente-trois pièces dont vingt et une sont des tragédies. Les plus belles sont : *le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte* et *Rodogune*.

Mairet est le premier qui appliqua, dans sa *Sophonisbe*, la règle des trois unités. Corneille, dans *le Cid*, ne se soumit pas absolument à cette règle. L'action se passe en vingt-quatre heures mais, au Marais, *le Cid* fut joué dans un décor triple. A partir d'*Horace*, Corneille s'astreint aux règles, mais non sans ergoter, ni protester. C'est qu'il choisit généralement des sujets historiques et les complique encore. Il paraît gêné par les vingt-quatre heures et l'unité de lieu et voudrait élargir, en un certain sens, les règles pour les accommoder à

certaines libertés. Le génie de Corneille consiste surtout à réduire ses actions à une crise de la volonté. Si ces crises d'énergie se diluaient dans une action de plusieurs jours, donneraient-elles encore la même impression de fermeté et d'héroïsme ?

Corneille prend les sujets de ses tragédies dans *l'histoire*, car il pense que « le sujet d'une belle tragédie doit être extraordinaire ». Il cherche des exemples d'énergie humaine, des cas rares et vrais à la fois dont la volonté n'ait pu sortir qu'au prix d'un effort extraordinaire. En aucun cas, il ne respecte scrupuleusement la vérité. Le but du poète n'est pas la vérité historique mais la vérité morale. Il altère l'histoire pour nous faire mieux pénétrer, par ses modifications, dans la psychologie d'une nation et d'un personnage célèbre, ou dans les lois intimes et cachées des événements. De toutes les histoires antiques, l'histoire romaine a particulièrement tenté Corneille car elle est, plus que toute autre, un recueil de beaux exemples. Un héros Romain est un prodige de volonté humaine. Son stoïcisme est incomparable, il exerce sur ses passions le même empire que sur les ennemis de sa patrie et il en a conscience, il le proclame, il l'affirme par ses paroles comme par ses actes.

Corneille ne se contente pas de rendre dramatique et vraisemblable un fait historique par le seul jeu des caractères, il veut encore le renforcer et le compliquer davantage pour mieux faire valoir l'énergie humaine et pour mettre en relief la volonté de ses héros. Par exemple, il ne lui suffit pas que Polyeucte, récemment marié à Pauline, lui préfère le martyre, il faut qu'un rival, Sévère, apparaisse entre les deux époux pour montrer que la jalousie n'a point de prise sur Polyeucte et pour donner à Pauline l'occasion de choisir et de manifester l'excellence de sa volonté. Néanmoins, Corneille ne dépasse pas les limites de l'énergie humaine, on sent seulement qu'il

est tenté par la difficulté ; ses personnages deviennent des héros de la volonté, ils se créent à eux-mêmes des obstacles pour en triompher.

Les héros cornéliens incarnent une volonté maîtresse d'elle-même, une raison qui règne en souveraine sur la sensibilité et qui la tyrannise, une clairvoyance morale toujours défiante d'elle-même. Ils sont animés de grands sentiments, Horace du patriotisme, Rodrigue du devoir filial, Don Diègue de l'honneur, Pauline de la fidélité conjugale, Auguste de la clémence, Nicomède de la dignité royale, Polyeucte de l'amour de Dieu. Pour les personnages subalternes, ils sont des entêtés : Félix, le comte de Gormas, veulent avec âpreté. Enfin, quelques héroïnes appliquent leur volonté à la poursuite de leur satisfaction personnelle ou de leur vengeance : telles Camille, Emilie, Rodogune et Cléopâtre. Mais tous sont des énergies en action.

Quelle place Corneille donne-t-il à l'amour ? Si l'on en croit sa déclaration tirée d'une lettre à Saint-Evremond (1666) : « J'ai cru jusques ici que l'amour était une passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque ; j'aime qu'elle serve d'ornement et non pas de corps », l'amour ne saurait être qu'un ornement. Il en est ainsi dans *Nicomède*, *OEdipe*, *Attila*, *Héraclius* ; cependant dans presque toutes les autres pièces, l'amour, loin d'être un ornement suscite la difficulté morale et rend le devoir surhumain. Que deviendrait le sujet du *Cid*, de *Cinna*, de *Polyeucte*, de *Rodogune* s'il n'existait pas d'amour ? L'originalité de l'amour chez Corneille c'est que cet amour vient d'un libre choix de la volonté et de la raison ; il est fondé sur l'estime. Si amoureux que soit le héros, il reste maître de lui-même. Et l'objet de son amour peut changer, selon que son estime a des raisons valables de se déplacer. Ainsi Corneille purifie, idéalise et trans-

forme en énergie morale celui de tous nos sentiments qui, d'ordinaire, nous cause le plus de trouble et nous ôte le plus de clairvoyance. L'amour de Pauline n'est-il pas le modèle parfait de l'amour cornélien ?

Le théâtre de Corneille est une « école de grandeur d'âme » (Voltaire). Cet empire de la volonté sur les passions, même sur les plus naturelles, fait proprement la moralité du théâtre de Corneille. Il pose, dans ses plus belles tragédies, des « problèmes moraux » et des « cas de conscience ». La beauté de ces problèmes vient de ce que le héros se trouve pris non pas entre le devoir et la passion mais entre deux devoirs. Le héros, d'abord, envisage les deux forces qui le sollicitent. Il faut qu'il nous apparaisse libre et clairvoyant, qu'il approfondisse tous les aspects, toutes les difficultés, toutes les conséquences de son acte et qu'il se décide par un choix raisonné de sa volonté. Il faut qu'il discerne le vrai devoir qui nous demande un sacrifice complet et un effort presque surhumain. Une fois qu'un héros s'est décidé à accomplir son devoir, il n'aura jamais un moment de faiblesse, de regret, en présence de la perte de son bonheur ou de la mort. Polyeucte, prêt à partir pour le supplice, ne répondit-il pas énergiquement à Pauline et à Félix : « Je le ferais encore si j'avais à le faire ! » C'est pourquoi le théâtre de Corneille nous donne confiance en la force de la nature humaine et provoque tant d'admiration.

De 1600 à 1688, époque de pur classicisme, le théâtre classique français a atteint son apogée. L'idéal de la tragédie classique a été réalisé presque en perfection avec JEAN RACINE.

RACINE fit ses études d'abord au collège de Beauvais, dirigé par des Jansénistes et, à l'âge de seize ans, il quitta Beauvais pour entrer dans l'école où enseignaient, auprès de Port-Royal-des-Champs, les Messieurs eux-mêmes. Il fut élevé dans des sentiments religieux d'une sévérité scrupuleuse. Cette pre-

mière éducation laissera, chez Racine, une impression tellement profonde que ses succès dramatiques, seront empoisonnés par le souvenir de sa pure et religieuse jeunesse.

En 1660, Racine publie sa première pièce de vers, une ode intitulée : *La Nymphe de la Seine*, composée pour le mariage du Roi. Dès cette année, il commence à songer au théâtre, se lie avec La Fontaine et surtout avec les amis de La Fontaine. Sa famille tente un effort suprême pour l'arracher au monde. Il part pour le Midi, Décidément, sa vocation poétique est la plus forte. En 1663, Racine revient à Paris. Il débute au théâtre en 1664 par la *Thébaïde*, tragédie assez médiocre. Son premier succès est *Andromaque*, tragédie donnée en 1667, après avoir rompu avec Port-Royal. Sept autres pièces furent écrites et toutes réussirent. D'ailleurs, il était entré à l'Académie Française en 1673 et, en 1674, il fut nommé conseiller du roi. Malgré qu'il fût ainsi fêté au théâtre, reçu à la Cour, recherché de tous pour son génie et pour son esprit mordant, Racine n'était pas heureux, le souvenir de Port-Royal le hantait. C'est pourquoi l'échec momentané de *Phèdre* lui parut un avertissement du Ciel. Il décida de renoncer au théâtre.

L'amour de Dieu rentre au cœur de Racine et le reprend si bien qu'il se serait enfermé dans un cloître si son confesseur ne lui avait conseillé de se marier. De 1677 jusqu'à sa mort, Racine mène une vie calme, consacrée à Louis XIV, qui l'a nommé son historiographe et pour qui il a une admiration attendrie, et à sa famille ; il se partage entre ces deux affections.

En 1689, Racine revient à la poésie dramatique qu'il a depuis longtemps abandonnée, pour écrire, à la prière de M<sup>me</sup> de Maintenon, sa tragédie sacrée *d'Esther*, jouée à Saint-Cyr en 1689 avec le plus brillant succès. Deux ans après, il donne *Athalie* mais la réussite *d'Esther* a inquiété M<sup>me</sup> de Maintenon qui craint de développer chez les élèves de Saint-Cyr le goût

du monde et de la coquetterie. *Athalie* sera jouée sans décors ni costumes à Versailles, devant le roi.

Après 1691, Racine n'écrit plus rien pour le théâtre, même pour celui de Saint-Cyr. Désormais, il est tout entier à ses devoirs de chrétien. Racine mourut le 21 avril 1699. Il fut enterré au cimetière de Port-Royal-des-Champs. Pendant la destruction de cette abbaye, en 1711, les restes de Racine furent transportés à l'église de Saint-Etienne-du-Mont où ils sont encore aujourd'hui.

En toute sa vie, Racine a composé douze pièces dont onze sont des tragédies. Sauf la *Thébaïde* et *Alexandre le Grand*, toutes peuvent être considérées comme des chefs-d'œuvre. Les principaux sont : *Andromaque* (1667), *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Phèdre* (1677), *Esther* (1689), *Athalie* (1691).

Pour les sujets de ses tragédies, Racine emprunte soit aux poètes grecs, comme Euripide, soit à l'histoire grecque ou romaine, soit à l'antiquité biblique. Une fois, dans *Bajazet*, il s'inspire d'un fait contemporain. Il apporte des modifications aux données de l'histoire ou de la légende pour approcher de la vraisemblance. Le héros ne doit être « ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant ». Racine dit : « Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie (préface de *Bérénice*). Or, qu'est-ce que le vraisemblable au théâtre ? C'est l'illusion de la vérité et de la vie dans l'action et dans les caractères.

Racine, au lieu d'espacer son intrigue, la réduit au minimum. Il tient à « faire quelque chose de rien ». Les cinq actes de Racine ne sont caractérisés qu'à l'analyse de la crise finale qui suppose des crises antérieures. Sa tragédie remplit un espace laissé vide par les faits pour analyser les sentiments. On comprend sans peine que les trois unités soient le cadre obligé de semblables pièces. De plus, Racine évite avec le plus grand soin de « rien mettre sur le théâtre qui ne soit très

nécessaire ». En même temps il exige une action complète et un dénouement logique

Il n'est pas juste de dire que Racine n'a représenté que l'amour. Il a su peindre l'ambition politique chez Athalie, Agamemnon, etc. Dans Joad et dans Abner, il incarne des formes diverses du sentiment religieux et du loyalisme. Dans Burrhus, Narcisse, combien de nuances qui témoignent d'une profonde connaissance de la cour et de la diplomatie. Andromaque, c'est la fidélité conjugale et l'amour maternel. Néanmoins, il est vrai que le ressort essentiel de ses tragédies est l'amour. Cet amour échappe à la fadeur galante par l'introduction de la jalousie. Le fond de la jalousie est l'égoïsme, il n'est point de forme de l'amour qui soit plus universellement comprise et sentie. Ainsi il a pu réussir à donner la puissance et le naturel à son amour qui peut être compris à n'importe quelle époque.

La lecture de Racine donne, premièrement, une impression générale d'harmonie, de justesse, de poésie mesurée. Dans les analyses de sentiments, toutes les nuances sont exprimées de manière à nous paraître claires et distinctes, le style est approprié aux personnages et aux situations. La versification de Racine est simple et « scénique », toujours harmonieuse et, dans les moments passionnés, très vigoureuse.

En France, depuis un temps fort ancien, la tragédie est considérée comme le divertissement qui convient le mieux au goût français. C'est elle qui excite le goût le plus vif et, en même temps, sollicite le plus fortement les préoccupations littéraires. Dans *Drame ancien*, *drame moderne*, Emile Faguet a bien remarqué la relation qui existe entre l'esprit classique français et la tragédie en disant : « Notre sensibilité qui semble être à la fois vive et un peu paresseuse à s'émouvoir... nous ne prisons guère que ce que nous pouvons partager... Le drame sérieux est celui qui est le plus élevé, le plus noble

et le plus profond, la matière dont il est fait étant les misères humaines et n'y ayant rien dans la vie qui soit plus important que la douleur. Il est donc naturel qu'en un peuple comme le nôtre le goût du spectacle ait été le plus vif et le goût de la tragédie le plus relevé » (p. 30) et plus loin : « La tragédie a donc été notre genre classique par excellence, naissant quand l'esprit classique naît lui-même : élevée à sa haute période au moment où l'esprit classique atteint son plus complet développement et prend pleinement possession de lui-même, décroissant et se dénaturant ensuite à mesure que l'esprit classique perd de son ascendant sur notre public. L'étude de la tragédie se confond avec celle de l'esprit français lui-même. » (p. 52).

La tragédie seule est donc incontestablement le meilleur représentant de l'esprit classique français.

Pour plaire à la société polie, comme font tous les écrivains de tous les genres, la tragédie abandonne les libertés et les inégalités du drame, pour se réduire de plus en plus au problème psychologique et elle est presque toujours fondée sur l'amour, le sentiment le mieux compris de tous.

---

## CHAPITRE II

### Le Théâtre Français au XVIII<sup>e</sup> Siècle

---

Nous savons qu'après que Racine eût renoncé à écrire pour la scène un grand nombre de tragédies furent composées par des dramaturges de talent très inférieur au sien. Ils tentèrent sincèrement de l'imiter mais ne parvinrent qu'à produire des œuvres fort médiocres. C'est qu'il est difficile de saisir l'intensité des peintures de passion chez Racine et son merveilleux réalisme dans l'expression. Le plus simple tableau de la vie est difficilement imitable si le génie fait défaut. Une tragédie qui repose sur la moins compliquée des intrigues, dont les personnages agissent selon la vraisemblance et demeurent toujours humains, où le style est l'expression fidèle de la pensée, ne donne guère prise à l'imitation.

Dans les œuvres secondaires de Corneille il y a un certain goût pour la complexité de l'action et le romanesque ; des héros fanfarons imposent en quelque sorte l'enflure et la déclamation. Avec Quinault c'était la préciosité et la galanterie, l'action presque nulle, le style sonore et creux. On imite toujours ce qui s'imite avec facilité : de nombreux auteurs, Campiston, La Grange-Chancel, l'abbé Pellegrin, etc..., écrivirent des pièces à la manière de Quinault et de Corneille dont ils suivirent les travers sans jamais atteindre le génie. On rencontre dans presque toutes les tragédies du temps invraisemblance

dans l'action, coups de théâtre, reconnaissances, enlèvements, crimes affreux, style vague et déclamatoire. Ces pièces aujourd'hui oubliées, furent très applaudies. Pourquoi ? C'est que le public n'était plus si limité qu'autrefois. Les spectateurs, beaucoup plus nombreux, n'étaient plus exclusivement des clercs et des lettrés. N'ayant plus la délicatesse du parterre d'autrefois ils acceptèrent plus facilement les nouvelles pièces dont plusieurs étaient dignes d'intérêt par le caractère émouvant de la situation ou par une certaine correction de langage.

Les deux plus grands dramaturges du xviii<sup>e</sup> siècle sont Crébillon et Voltaire.

CRÉBILLON fut un original dans sa vie privée comme dans ses œuvres. Il logeait dans un grenier, en compagnie d'animaux favoris, y passant de longues heures à fumer sa pipe. Il composait ses tragédies de tête, sans écrire un seul vers. Le cinquième acte achevé, il demandait aux comédiens d'écouter sa pièce et si elle ne recevait pas leur approbation l'auteur ne perdait pas de temps à l'écrire.

Crébillon a écrit un grand nombre de pièces. Les plus célèbres sont *Astrée et Thyeste* (1707), *Radamiste et Zénobie* (1711).

On attribue à Crébillon ce mot : « Corneille a pris la terre, Racine le ciel ; il me reste l'enfer. » Son but n'est d'exciter ni l'admiration ni la pitié, mais la terreur. Il y parvient au moyen d'artifices plus mélodramatiques que vraiment tragiques. Ses pièces d'intrigue romanesque, d'un style à la fois rude et violent ont été bien accueillies du public. Il avait l'art de provoquer l'émotion et écrivait parfois des tirades fortement pensées. Crébillon peut être considéré comme un excellent tragique.

VOLTAIRE est un des écrivains des plus féconds. Il est à fois poète, historien, philosophe, conteur, moraliste, épistolier,

pamphlétaire. Toute sa vie, il a travaillé sans relâche et ainsi il nous a laissé une quantité étonnante d'ouvrages. Si Voltaire n'a pas donné, comme firent Corneille et Racine, tout son temps et tout son génie à l'art dramatique, il l'a du moins aimé autant qu'eux, sans arrière-pensée et y est toujours revenu en toutes circonstances, bonnes ou mauvaises, comme à la tâche privilégiée. Des cinquante-deux pièces qu'il a composées, vingt-sept sont des tragédies. Bien qu'il ait écrit presque autant de comédies, ces dernières n'ont d'autre mérite que leur style et sont loin d'avoir le même intérêt.

Durant plus de soixante ans, Voltaire a travaillé, lutté pour un genre, la tragédie, destinée par une loi fatale, à disparaître. Il n'a pas failli à sa tâche. Ses œuvres tragiques sont d'une importance capitale, tant par leur influence que par elles-mêmes. Elles remplissent tout le XVIII<sup>e</sup> siècle qu'elles ont tour à tour ému et instruit. Surtout de 1730 à 1760 on peut dire que la tragédie est à lui seul. Plusieurs de ses pièces sont restées au répertoire jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Sous la Révolution et sous l'Empire, la tragédie continue à se développer selon la tradition de Voltaire. Ainsi, son influence domine le développement de ce genre jusqu'à l'apparition d'*Hernani*, en 1830, date du triomphe du drame romantique.

On peut diviser les soixante ans durant lesquels Voltaire a écrit des tragédies en trois périodes.

## PREMIÈRE EPOQUE : ESSAIS DE JEUNESSE

|                | DATE |         | SOURCES OU ORIGINES  |
|----------------|------|---------|----------------------|
|                | JOUÉ | IMPRIMÉ |                      |
| <i>Oedipe</i>  | 1718 | 1719    | Sophocle, Corneille. |
| <i>Mariane</i> | 1724 | 1725    | Tristan.             |

## DEUXIÈME EPOQUE : ESSAIS DE RÉFORME ET DE CRÉATION ORIGINALE

a) *Influence de Shakespeare et des Anglais :*

|                             | DATE |         | SOURCES OU ORIGINES                           |
|-----------------------------|------|---------|-----------------------------------------------|
|                             | JOUÉ | IMPRIMÉ |                                               |
| <i>Brutus</i>               | 1730 | 1731    | Tragédies romaines de Shakespeare.            |
| <i>Eriphyle</i>             | 1732 | 1739    | L'ombre d' <i>Hamlet</i> .                    |
| <i>Zaïre</i>                | 1732 | 1733    | <i>Othello</i> , <i>Bajazet</i> .             |
| <i>Adélaïde du Guesclin</i> | 1734 | 1765    | Dom Lobineau, l'histoire de Bretagne.         |
| <i>La mort de César</i>     | 1734 | 1736    | <i>Jules César</i> .                          |
| <i>Alzire</i>               | 1736 | 1736    | Sujets modernes anglais.                      |
| <i>Mahomet</i>              | 1741 | 1743    | Lillo, <i>Le Marchand de Londres</i> , etc... |

b) *Retour aux Grecs contre Shakespeare :*

|                               | DATE |         | SOURCES OU ORIGINES                                                  |
|-------------------------------|------|---------|----------------------------------------------------------------------|
|                               | JOUÉ | IMPRIMÉ |                                                                      |
| <i>Méropé</i>                 | 1743 | 1744    | La Grange-Chancel, Mafféi.                                           |
| <i>Sémiramis</i>              | 1748 | 1748    | Ombre d' <i>Hamlet</i> et des tragédies grecques                     |
| <i>Oreste</i>                 | 1750 | 1750    | Sophocle.                                                            |
| <i>Rome sauvée.</i>           | 1752 | 1753    | <i>Calitinaires</i> de Cicéron.                                      |
| <i>L'Orphelin de la Chine</i> | 1755 | 1755    | <i>L'Orphelin de Tchao</i> .                                         |
| <i>Tancredè</i>               | 1760 | 1761    | <i>La Comtesse de Savoie</i> , roman de M <sup>me</sup> de Fontaine. |

## TROISIÈME EPOQUE : PIÈCES DE PROPAGANDE ET DE POLÉMIQUE

|                | DATE |         | SOURCES OU ORIGINES                                                                 |
|----------------|------|---------|-------------------------------------------------------------------------------------|
|                | JOUÉ | IMPRIMÉ |                                                                                     |
| <i>Opypmie</i> | 1762 | 1763    | La Calprenède, <i>Cassandre</i> ; études d'histoire religieuse, théorie de Diderot. |

|                                    |          |      |                                                                                            |
|------------------------------------|----------|------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Le Triumvirat</i>               | 1764     | 1767 | Crébillon, Suétone, etc.                                                                   |
| <i>Les Scythes</i>                 | 1767     | 1767 | Diderot, la vie à Ferney et les Suisses.                                                   |
| <i>Les Guèbres ou la Tolérance</i> | non joué | 1769 | Les Jésuites chassés au Portugal.                                                          |
| <i>La loi de Minos</i>             | non joué | 1773 | Affaires de Pologne et de Suède.                                                           |
| <i>Irène</i>                       | 1778     | 1779 | Pour Racine contre Shakespeare, souvenirs de <i>Polyeucte</i> , d' <i>Olympie</i> , etc... |

Le théâtre de Voltaire ne va pas comme celui de Racine, s'épurant en quelque sorte chaque jour et se rapprochant davantage de l'idéal rêvé. Ce serait peine perdue que de vouloir retrouver dans ce théâtre l'unité et l'harmonieux développement de l'œuvre racinienne. La conception et la composition de ses tragédies sont extrêmement liées aux circonstances particulières dans lesquelles il se trouve et dans lesquelles se trouve avec lui le public. Il écoute souvent docilement ses amis ou ses protecteurs, ou sa nièce ou ses protégés et retouche deux fois, trois fois, même quatre fois ses pièces selon leurs opinions; le goût public, chose mobile qui donne le succès, est surtout son grand maître.

Ses idées personnelles sur la tragédie sont très difficiles à établir. Au lieu d'être résumés et systématisés dans un ouvrage, ses écrits théoriques et critiques sont dispersés partout dans ses préfaces, dans ses discours, les dissertations placées en tête de ses tragédies ou dans ses lettres. Ces écrits sont nombreux. Il semble que Voltaire soit extrêmement sensible à toutes les actualités, à toutes les influences. Ses idées évoluent continuellement. Tout d'abord, il a de l'enthousiasme pour Racine et les chefs-d'œuvre de Corneille. Il traite d'antiques sujets avec *Arthémire*, *Marianne*, *OEdipe*. Ce dernier se distingue de l'*OEdipe* de Corneille, de l'*OEdipe* de Sophocle. C'est un *OEdipe* ingénieux et impertinent où l'in vraisemblance et la

noirceur du sujet se réduisent aux bienséances. Il fut très applaudi. Pendant et après son séjour en Angleterre, il s'engage sous les drapeaux de Shakespeare mais, pour obtenir les suffrages du parterre, avec *Zaïre* il se laisse aller à toute la sensibilité de son cœur et il écrit la plus française de ses tragédies. Il retourne aux Grecs avec *Mérope*, désormais il défendra les classiques français contre Shakespeare. Du reste, mille circonstances influencent les créations de Voltaire et y introduisent inévitablement de l'incohérence et de la variété.

Néanmoins, si nous examinons attentivement ses théories ou ses critiques, un fonds permanent peut être trouvé. Il pense toujours que l'art a pour but la beauté, qu'il a besoin d'une certaine liberté mais qu'il exige la mesure. Voltaire demeure le successeur de Racine. Il veut que la tragédie peigne les caractères et les passions de l'humanité et croit que l'intérêt d'une pièce existe à condition que l'intrigue soit serrée et vraisemblable. Cependant, il considère que cette intrigue a pour but de faire jaillir les cris qui expriment les âmes. De plus, il considère que le style et les vers sont les instruments de l'idéalisation poétique qui adoucit tous les sujets. C'est pourquoi ses pièces sont toutes écrites en vers qui s'efforcent à la grâce.

Et pourtant les tragédies de Voltaire représentent un progrès, ou du moins des réformes et des innovations. Il ne se contente pas tout à fait de la tragédie du *xviii<sup>e</sup>* siècle. Il sent qu'il y a des besoins nouveaux de sensibilité, du goût pour l'attendrissement et les larmes, des exigences esthétiques nouvelles. La curiosité et la vivacité du goût font sentir à Voltaire toutes les beautés des œuvres étrangères à travers leurs formes irrégulières. Pour la question de goût, Voltaire reconnaît la variété des goûts mais, maintenant que le bon goût n'est autre que le goût français, il a à la fois de l'enthousiasme et de l'im-

pertinence à l'égard des ouvrages étrangers auxquels il ne prend que des détails et des suggestions, il ne daigne jamais les imiter entièrement.

Tout le monde sait que le fait capital dans l'évolution du goût et de l'art de Voltaire est la découverte du poète anglais Shakespeare. Il est, selon Voltaire, à la fois génie et barbarie ; il a des beautés mais, malheureusement, aucun goût. Dans ses deux jugements, selon les circonstances, Voltaire appuie sur le premier terme ou sur le second.

Qu'a admiré Voltaire dans Shakespeare ? D'abord, la poésie, le lyrisme, l'intérêt des sujets nationaux, la force des situations et des passions, le sens de l'action et du mouvement dramatique. Par cette raison Shakespeare lui fait concevoir la froideur de la tragédie française et le conduit assez loin de l'art classique. Il supprime ainsi la galanterie et même l'amour des sujets qui n'en comportent pas. Il multiplie les coups de théâtre par l'intervention de situations fortes qui font trembler ou pleurer pour un personnage sympathique, mettant toujours la victime au premier plan. Il puise pour les sujets de ses tragédies, dans l'histoire nationale : croisade (*Zaïre*), Chevalerie et Sarrazins (*Tancrède*), Guerre de Cent Ans (*Adélaïde du Guesclin*) ce qui éveille une émotion sympathique dans le public. Sur ce point, il secoue le joug classique et annonce une transformation prochaine du genre. Ce n'est pas tout. Il introduit idées et intérêt philosophiques dans des tragédies pour élargir la signification du sujet. Voltaire a traité certains sujets négligés par ses devanciers : le devoir civique, dans *Brutus* et dans *La Mort de César* ; le fanatisme religieux dans *Mahomet* ; le conflit entre les conquérants et les vaincus dans les temps modernes (*Alzire*). Il a même abusé de la philosophie et ses dernières pièces (*les lois de Minos*, *les Guèbres*, etc.), ne sont plus que des pamphlets en cinq actes. Enfin, il anime ses tra-

gédies par la multiplication des événements, par la mise du sujet en action plutôt qu'en récits et quoiqu'il respecte les trois unités de la tragédie classique qui n'a pas à l'origine besoin de réalisation matérielle, il commence à attacher de l'importance au décor et aux accessoires. Voltaire cherche la mise en scène pathétique qui concourt à l'effet dramatique et pittoresque, qui aide à évoquer l'image d'une époque ou d'un milieu historique, dans *Brutus*, *Rome sauvée*, *Sémiramis*, etc. Dans cette dernière pièce, il a fait sortir du tombeau l'ombre de Ninus. *L'Orphelin de la Chine* réalise un palais dans le goût chinois et marque une date dans la réforme du costume. Mais il voit le danger d'un échafaud dans *Tancrède* et il résiste à M<sup>lle</sup> Clairon qui le réclame. En somme, dans le théâtre de Voltaire, ainsi que chez presque tous les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, on constate que la forme de la tragédie classique reste fixe ; cependant il y a des choses nouvelles. Voltaire voulait conserver scrupuleusement le cadre de la tragédie mais il y a introduit le drame.

Pourquoi Voltaire, historien, philosophe, s'occupe-t-il tant de la tragédie ? Parce qu'il l'aime passionnément. Pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, la tragédie est très à la mode, elle occupe la place d'honneur parmi toutes sortes de divertissements publics. Voltaire, avec son siècle, est épris de tragédie. On sait que, non seulement il compose des pièces, mais encore il les fait jouer chez lui et parfois il joue certains rôles lui-même. Les motifs qui poussent Voltaire à écrire une tragédie sont très divers. Outre son simple plaisir à l'écrire il est attiré vers un sujet soit par l'idée de faire connaître un effet nouveau, un art étranger, soit par ses études historiques, soit par les besoins de la propagande philosophique, soit par une intention polémique. En un mot, il lui arrive de mettre toutes

sortes de questions dans la tragédie, questions qui, par d'autres que lui, auraient été traitées dans un article de journal.

Examinons maintenant les sources où Voltaire a puisé ses vingt-sept tragédies. Onze d'entre elles ont repris des sujets déjà traités ; quatre, des sujets historiques ; quatre, des romans ; huit, enfin, sont de son invention. Partout, dans les pièces de pure invention ainsi que dans les pièces reprises, Voltaire est original. Il est très indépendant de ses devanciers. Quelle différence entre *L'Orphelin de la Chine* et *L'Orphelin de la Famille Tchao* !

C'est que l'invention de Voltaire est autre que celle de Corneille ou de Racine. Il ne respecte pas l'histoire ou la légende et y apporte toutes les modifications nécessaires. Voltaire a une érudition étendue, littéraire et dramatique. D'abord il voit certaines situations abstraitement puis il combine le drame selon la logique universelle et, à la fin, il le recouvre d'histoire ou de légende. Ainsi on voit bien que le drame abstrait et la forme concrète de ses tragédies sont conçus séparément et sont rapportés ensemble à la fin. Cette méthode consistant à employer des situations-types et des effets catalogués, lui permet d'avoir un domaine d'inventions plus vaste et plus libre. De là vient que *Mahomet* sert à exploiter un effet de Lillo ; *Eriphyle* ou *Sémiramis*, l'ombre d'*Hamlet*. Voltaire peut ainsi parfois réduire un sujet à un autre : *Electre* est ramené à *Mérope* et si *Brutus* est fils de César, ce n'est plus le sujet de *La Mort de César*, etc.

Pour la description psychologique, Voltaire est relativement moins profond, moins proche de la vérité que Racine. Sa vie est trop remplie de mille préoccupations pour le laisser méditer ou regarder le fond de la vie. Il travaille très vite. Il craint d'accuser trop vigoureusement les passions. Othello est ainsi affaibli dans son Orosmane sous l'influence de Bajazet. Néan-

moins il a sa part dans la contribution à la psychologie dramatique. Il nous a présenté Zaïre, Idamé, Aménaïde qui répondent à l'idéal des âmes sensibles. Ces héroïnes sont des femmes douces, faibles, séduisantes et surtout absolument innocentes. Elles sont tout à l'amour et incapables d'effort héroïque. Ce n'est pas comme les héroïnes de Racine (à l'exception d'Andromaque et d'Iphigénie) qui sont capables en quelque mesure du malheur qui les atteint et ne méritent d'être plaintes qu'à demi. Elles ne font rien ni ne disent rien qui puisse leur mériter leur malheur. Ces victimes innocentes nous inspirent de l'émotion par leur tristesse.

Ce qui est original dans Voltaire, c'est qu'il dépeint le premier, hardiment, la psychologie religieuse. Il nous présente Mahomet, le Prophète, le créateur de la religion comme un politique, un homme de génie, indifférent aux moyens, qui domine les hommes superstitieux par la fourberie et finit par machiner un miracle au dénouement pour augmenter son prestige. En même temps, Séide, Palmire, deux jeunes âmes fascinées, deviennent deux instruments de Mahomet de qui ils reçoivent toutes les suggestions. Palmire, une jeune nonne crédule et craintive, et Séide, sombre, inquiet, que la folie du meurtre et du martyre emportera jusqu'au parricide. Voltaire est le premier qui fait l'analyse rationnelle des phénomènes religieux au théâtre.

Quant à l'action, chez Voltaire, ce n'est pas seulement une crise suprême, encore moins une crise d'âme. Il fait entrer dans la tragédie de nouveaux éléments plus capables, selon lui, de plaire, d'émuvoir, de troubler, d'arracher les larmes. L'intérêt tragique pour Voltaire naît des événements qui forment des situations pathétiques. Il s'accroît davantage quand les événements se multiplient et font varier les situations. Il considère que l'action mouvementée est la plus pathé-

tique. La psychologie se démêle et agit trop lentement. D'ailleurs un spectateur d'esprit aussi civilisé que celui du XVIII<sup>e</sup> siècle admet difficilement les passions monstrueuses qui créent les événements tragiques. Ainsi Voltaire cherche à produire les événements par les méprises. Celui qui veut tuer ne sait pas qui il menace et ne le reconnaît qu'avant ou après. Il fait, de plus, s'opposer des personnages qui sont très capables de nous toucher. Faguet a dit : « Les héros de Voltaire sont des hommes chargés par lui de ne point se connaître, contre toute apparence et de retarder de toutes leurs forces, pendant quatre ou cinq actes, le moment de la reconnaissance. Ils y mettent un zèle admirable » (1).

Cependant, chez Voltaire il n'y a pas de fatalité, la force invisible, justicière ou capricieuse qui étreint les hommes. C'est que sa philosophie de l'histoire ainsi que sa philosophie de la tragédie est la philosophie du hasard. Pour la scène de reconnaissance il fait jeu de petites causes, de coïncidences, il recourt aux moyens matériels. Voltaire ne présente pas le spectacle d'une âme préparant l'action mais souffrant de l'événement. Ce sont les âmes malheureuses et blessées qu'il veut montrer. S'il multiplie les situation, c'est pour varier les douleurs et les plaintes de l'âme suppliciée. C'est pourquoi il n'hésite pas à mettre à deux ou trois reprises différentes en présence les unes des autres les personnes en conflit, ce qui permet de renouveler l'émotion et le pathétique. Là, il a souvent réussi

Les sujets des tragédies de Voltaire sont très variés. Il est le premier qui ait introduit des sujets nationaux, modernes, exotiques dans la tragédie classique, sur la scène de la Comédie Française. Mais, s'il nous mène à Jérusalem (*Zaïre*), au Pérou

(1) Emile FAGUET, *Les grands maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 255.

(*Alzire*), dans la Sicile du douzième siècle (*Tancrède*), à la Mecque (*Mahomet*), à Constantinople (*Irène*), ce n'est pas qu'il ait encore grand souci de la couleur locale : ses Turcs, ses Scythes, ses Chinois, tous parlent comme dans les salons de Paris. Cependant, Voltaire a une culture historique étendue et fort précise. Dans *Rome sauvée*, dans le *Triumvirat*, on remarque une étude attentive des sources historiques, un effort sérieux de représentation exacte.

Presque toutes les œuvres tragiques de Voltaire d'*OEdipe* à *Irène*, ont été très applaudies par ses contemporains. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous avons remarqué que le théâtre est rempli des œuvres des médiocres disciples de Racine ou de celles de Crébillon. Ce sont généralement des pièces d'une action romanesque, avec des passions dénaturées, des coups de théâtre saisissants, des reconnaissances terribles ou touchantes. Le public y prenait graduellement goût, cependant il n'avait pas perdu tout sentiment du beau et du bon. Il avait la nostalgie de l'émotion racinienne. Alors vint Voltaire qui limitant hardiment la part du romanesque, du compliqué, voire de la galanterie précieuse, présentait, dans une action plus simple et plus claire, des personnages moins bizarres et moins particuliers, revenait à la peinture émue des sentiments, joignait enfin à la correction du style, d'une harmonieuse ou concise élégance. Naturellement le public l'accueillit avec le même enthousiasme qu'il faisait jadis pour les chefs-d'œuvre de Corneille et les ouvrages de Racine. C'est pourquoi il a été mis jusqu'à la révolution romantique à côté ou même quelquefois au-dessus de Corneille et de Racine. Dans *Les Soirées de Saint-Petersbourg*, Joseph de Maistre a écrit : « Voltaire, avec ses cent volumes, ne fut jamais que joli. J'excepte la tragédie car je n'entends point contester son mérite dramatique. » Ces paroles sont

remarquables dans la bouche de l'ennemi le plus violent de Voltaire

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les tragédies de Voltaire sont sévèrement critiquées. Elles ont presque complètement disparu du théâtre.

---

### CHAPITRE III

## Ce que c'est qu'une Tragédie classique

---

En parlant des grands maîtres de la tragédie : Corneille, Racine, Voltaire, nous avons déjà montré partiellement les éléments de la tragédie classique. Ici, nous allons tenter de montrer brièvement, comme toujours, mais méthodiquement et théoriquement, les règles et les conditions générales de la tragédie.

Le mouvement de la distinction des genres commence vers 1631. Après *Le Cid* de Corneille (1639), qui détermine la forme de la tragédie classique, les genres mixtes disparaissent. Si la tragi-comédie vit encore une vingtaine d'années, c'est en se débarrassant de l'élément comique pour n'être autre chose qu'une tragédie à dénouement heureux. Théoriciens et critiques proscrirent sévèrement la confusion des genres dramatiques (1). Ainsi chaque genre a ses sujets, ses passions, sa fin, son caractère et son style. Les moyens d'expression poétique sont catalogués.

La règle est souveraine et le génie, au lieu de créer une forme, s'applique à couler dans le moule commun une

(1) Voir D'AUBIGNAC, *Pratique du Théâtre* ; ROBINET, *Panégyrique de l'Ecole des Femmes* ; DE VISÉ, *Critique de Sophonisbe* ; LE BOSSU, *Traité du poème épique* ; BOILEAU, *Art poétique*, etc.

matière plus riche. On loue ou critique une œuvre d'après sa conformité à un modèle idéal.

## I. — LA FORME

La tragédie doit durer trois heures et comprendre quinze cents vers, sans dépasser dix-huit cents ni rester au-dessous de douze cents (2). C'est affaire de coutume et cela n'a pas de grande conséquence dans la doctrine classique.

Une pièce de tragédie se divise en trois ou cinq actes. Signalons que, depuis *Horace*, tous les théoriciens exigent cinq actes par pièce. Un acte ne doit pas comprendre moins de quatre scènes, ni plus de sept. Corneille seul en laisse le nombre à la disposition du poète.

On évite de mettre sur la scène ensemble plus de trois ou quatre personnes sous peine de tomber dans une confusion répréhensible. Chapelain, s'appuyant sur la pratique des anciens, ne veut pas que ce soit une règle nécessaire : il se contente d'exiger que « nul acteur n'entre ni ne sorte, sans que la cause en paraisse et sans qu'il y ait une raison pour cela ». De même Corneille se refuse toujours à y voir autre chose qu'un « embellissement ». Mais d'Aubignac, faisant de la continuité de l'action une condition de son unité, traduit cette continuité par la liaison des scènes. Il en distingue quatre sortes, à savoir : « de présence, de recherche, de bruit et de temps » ; la dernière lui paraît fort « licencieuse ». Boileau et Racine acceptent la règle.

Les actes et les scènes sont les divisions ordinaires de la tragédie ; les anciens y ajoutaient les chœurs qui servent à la fois à séparer les actes et à expliquer les faits tragiques, en plai-

(2) D'AUBIGNAC, *Pratique du théâtre*, p. 102.

gnant les victimes. La tragédie du xvi<sup>e</sup> siècle en comportait généralement. Dès le début du xvii<sup>e</sup> siècle, le goût du public exigea qu'on se débarrassât de tout ce qui ralentissait l'action. Les chœurs furent abandonnés, le lyrisme se trouva dans les stances de Rotrou et de Corneille qui ne manqua pas bientôt de le blâmer lui-même.

Racine a fait renaître les chœurs dans son *Athalie* et dans *Esther*. Il avait hasardé des stances dans la *Thébaïde*.

Chapelain, Gombauld, d'Aubignac, Saint-Evremond pourront regretter les chœurs pour leur magnificence lyrique ou pour la facilité qu'ils offrent pour tirer la morale de la pièce ; les nécessités de la concentration, loi centrale de la tragédie française, ne les souffraient plus que dans des circonstances exceptionnelles. Sans doute, de ce point de vue même, ils avaient l'avantage de matérialiser la continuité, donc l'unité de l'action ; mais, en même temps, ils brisaient cette unité d'action en introduisant des personnages qui n'étaient pas directement intéressés à l'action et en rompant le développement du drame par des pauses lyriques. On pouvait faire le même reproche aux stances qui, d'autre part, heurtaient la stricte vraisemblance. D'Aubignac se demande, par exemple, comment un personnage peut composer des vers de ce genre impromptu, car il est entendu que les alexandrins ne sont que l'image de la prose parlée. .

Arrivons à Voltaire qui pense que la partie lyrique n'est qu'un reste de barbarie et l'enfance de l'art. Voici ce qu'il écrit dans le commentaire de *Médée* de Corneille : « Lorsque notre théâtre commença à sortir de la barbarie, on substitua aux chœurs que l'on voit dans Jodelle et dans Garnier, des stances que les personnages récitaient. Cette mode dura cent ans... on s'en corrigea. Cette mesure, différente de la mesure employée dans la pièce, n'était pas naturelle, les personnages

ne devaient pas changer le langage convenu, ils devenaient poètes mal à propos. »

Néanmoins, la tragédie est écrite en vers. La vraisemblance a d'impérieuses exigences. Chapelain attaque les vers en disant : « C'est de la barbarie que de rimer le théâtre. » Entre 1639 et 1645, tout ce mouvement aboutit à une tentative de tragédie en prose. Desmarets, Scudery, la Calprenède, du Ryer, d'Aubignac, Puget de la Serre, d'autres encore, tentent de vaincre la tradition. Elle est plus forte qu'eux. Chapelain avait vu juste qui, en 1630, après avoir attaqué le vers au théâtre, ajoutait : « Qui pis est, je ne vois pas comment nous le pourrions quitter » (3).

C'est au nom de la vraisemblance qu'on limite l'emploi des narrations aux moments où les personnages ont le loisir de les faire et de les écouter, qu'on proscriit ou qu'on règle l'usage des apartés, des monologues, etc...

Les qualités du style tragique se réduisent à être clair et à n'être pas commun ; clair, parce qu'il faut le rendre facilement intelligible à la multitude ; non commun, parce qu'il doit correspondre à la dignité des graves sujets que le genre commande. Le style tragique est de deux espèces : il est orné dans l'exposition de la fable et dans les choses locales ; simple et passionné dans l'action.

Qui ne sait pas dialoguer ne peut dramatiser un sujet. Le dialogue a deux formes ou deux espèces : dialogue soutenu, dialogue coupé. Ce dernier qui répond mot par mot, vers par vers, imite mieux la nature. Il est soutenu quand l'acteur développe ce qu'il pense en un discours suivi et que l'acteur opposé approuve ou combat ses arguments en une réplique suivie d'une certaine étendue. Cette espèce est ordinaire au

(3) *Lettre sur les vingt-quatre heures*, p. 347.

théâtre français. Les discours bien faits sont une des caractéristiques du théâtre classique français. Selon Rapin, les discours doivent être l'essentiel du théâtre classique : « Ce ne sont pas les intrigues admirables, les événements surprenants et merveilleux, les incidents extraordinaires qui font la beauté d'une tragédie, ce sont les discours quand ils sont naturels et passionnés » (4).

## II. — LE FOND

### a) *Les règles de l'invention*

*Action.* — Aristote définit la tragédie en disant : « La tragédie est l'imitation de quelque action sérieuse, complète, ayant une certaine étendue, par un discours orné dont les ornements ne se trouvent pas tous dans chaque partie, sous forme dramatique et non pas narrative, employant la terreur et la pitié pour purger les passions de ce genre (5) ». Par discours orné, il entend la poésie, tantôt seule, tantôt accompagnée de musique. Le caractère essentiel de la tragédie est, pour lui, le sérieux de l'action. C'est par là qu'elle se distingue de la comédie, c'est là ce qui, dans le genre dramatique, lui donne son individualité.

Pour l'action sérieuse, Aristote constatait que la tragédie, généralement, prenait un sujet historique. Peut-on puiser, dans l'histoire moderne ? On s'en est très peu servi. Le meilleur est de choisir le sujet, autant que possible, dans l'antiquité, grecque ou romaine. L'intervalle des siècles accroît le merveilleux que prodiguent aux poètes les traditions des peuples primitivement crédules et superstitieux. Racine, en s'ex-

(4) *Réflexion sur La Poétique d'Aristote*, p. 189.

(5) *La Poétique*, trad. EGGER, p. 321.

cusant d'avoir osé mettre sur la scène une histoire aussi récente que celle de *Bajazet*, donne cet avis dans la préface :

« Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. L'éloignement des pays répare, en quelque sorte, la trop grande proximité des temps ; car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues. » Ainsi il est évident que la tragédie, en principe, n'admet pas les sujets modernes.

Pour l'action tragique, Aristote en avait distingué deux sortes : l'action simple et l'action complexe. La première ne contient ni péripétie, ni reconnaissance ; la seconde contient l'un et l'autre, ou l'une ou l'autre. La péripétie est une révolution dans la destinée des personnages, la reconnaissance est un passage de l'ignorance à la connaissance, qui produit l'amitié ou la haine entre les personnages destinés au bonheur ou au malheur. Aristote estimait que « la tragédie par excellence doit être complexe et non simple » (6). En effet, la tragédie simple, au sens d'Aristote, sans péripétie ni reconnaissance est inconnue au xvii<sup>e</sup> siècle. On ne conçoit pas de poème dramatique sans surprise. La surprise est même au théâtre la seule ou, du moins, la principale source du merveilleux, qu'on s'accorde à déclarer indispensable à toute poésie.

*Les trois unités classiques. Unité d'action.* — Pour Aristote, l'œuvre d'art ne devait pas dépasser une certaine mesure, une certaine étendue, au delà de laquelle la mémoire était impuissante. Il tient à l'obligation de suivre les effets de la nature. L'esprit ou le cœur ne se passionne jamais mieux que pour

(6) *La Poétique*, trad. EGGER, p. 339.

une idée ou pour un sentiment unique. C'est pourquoi vient cette obligation de borner le fait dramatique à l'unité de péril du héros, unité qui emporte avec elle l'unité d'intrigue. Ce n'est pas que plusieurs actions particulières, mais imparfaites, n'y puissent concourir à l'achèvement du fait principal ; mais chacune doit y aboutir et s'y confondre. Il faut de plus que ces actions secondaires naissent du fond même de la fable et non du dehors. « Il y a une grande différence, dit Aristote, entre les événements qui viennent les uns après les autres et ceux qui viennent les uns à cause des autres ».

*Unité de temps.* — Aristote dit que l'action ne doit pas excéder la durée d'un tour de soleil ou peu au delà. Il veut que la durée de l'action n'excède pas celle de sa représentation même, pour jeter le spectateur dans une illusion complète.

*Unité de lieu.* — Cette unité suit, nécessairement, les deux autres. En effet, le peu de temps donné à l'action ne permet aux personnages de parcourir que peu d'espace. La régularité voudrait que toute l'action se passât dans le même décor, pour que le spectateur, une fois transporté sur le lieu, ne sortant plus de là, pût s'identifier avec les rôles qu'il voit jouer. Mais cette belle règle coûte si souvent aux convenances que les habiles auteurs ont eu rarement le pouvoir de s'y soumettre sans les blesser. Ainsi leur opinion estime-t-elle peu préjudiciable de faire passer leurs acteurs d'une chambre dans une salle ou sous quelque vestibule, pourvu que l'action se passe toujours dans la même ville.

Dans la combinaison de ces trois préceptes, la forme du théâtre français est déterminée pour deux siècles. D'où sortit la théorie de la simplicité de l'action tragique. « Le poète doit toujours prendre son action la plus simple qu'il sera possible...

Les petits sujets, entre les mains d'un poète ingénieux et qui sait parler, ne sauraient mal réussir ». « Le plus bel artifice est d'ouvrir le théâtre le plus près qu'il est possible de la catastrophe, afin d'employer moins de temps au négoce de la scène et d'avoir plus de liberté d'entendre les passions et les autres discours qui peuvent plaire » (7). Ainsi, un sujet sans complication d'intrigue, où l'intrigue ne sert qu'à faire naître les passions, un sujet qui ne vise que l'étude des passions, qui, pour leur donner plus de place, ne commence qu'au moment même de finir, voilà l'idéal de l'abbé d'Aubignac et l'un des caractères principaux de la tragédie classique.

Corneille, trop attaché à l'histoire, tenait trop aux sujets pour les sacrifier aux caractères ou plutôt il faisait « entrer les caractères dans les sujets » et ainsi était gêné parfois par la règle des trois unités. Chez Racine, les caractères l'emportent sur les sujets, il observe spontanément les trois unités, ce qui donne plus de concentration.

*Personnages.* — Scaliger explique que l'action tragique diffère de l'action comique par « la condition des personnages et la qualité de leur occupation... » De même, il différencie le sujet tragique du sujet épique parce qu'il admet rarement les personnages de basse condition, marchands, matelots, etc., qui sont fréquemment employés dans celui-ci. Ainsi, la considération des personnages vient, chez Scaliger, s'ajouter à celle de l'action (8).

Il est convenu que l'action doit se passer entre de grands personnages dont le sort influe sur celui des peuples, ce qui les revêt d'une majesté imposante. S'il s'agit d'une personne vul-

(7) D'AUBIGNAC, *Pratique du théâtre*, p. 57.

(8) *La Poétique*, trad. EGGER, pp. 25, 12, 332.

gaire, son offense ou son souci n'intéresse qu'elle-même. La grandeur du personnage peut agrandir les intérêts de sa cause et le fait initial. On voit bien que le peuple ne peut pas fournir les personnages principaux dans la tragédie classique française et la qualité d'un héros ou d'une héroïne doit exciter la crainte et la pitié pour que le drame prenne naissance.

*La terreur et la pitié.* — Il existe plusieurs interprétations de ce qu'Aristote a dit : « employant la terreur et la pitié pour purger les passions de ce genre. » Certains pensent qu'Aristote parle du but moral de l'art : « La terreur et l'attendrissement, portés à l'excès, précipitent les hommes dans les plus grands crimes et dans les plus grands malheurs, les Grecs entreprirent de corriger l'une et l'autre et de les corriger l'une par l'autre » (9). D'autres croient qu'Aristote parle de l'art en soi, fait entendre que les passions tragiques doivent être purgées de l'excès qui les empêche de plaire. Il n'est pas en notre pouvoir de choisir entre ces deux interprétations.

L'étonnement et la terreur furent les qualités primitives de la tragédie : ces fortes passions lui assignèrent sa haute place dans les suffrages des peuples de la Grèce. La pitié, qui relâche les âmes, ne doit s'y joindre que secondairement. La sensibilité des spectateurs français semble accorder à la pitié la préférence et avoir influé sur l'esprit de beaucoup de leurs poètes qui l'ont mise au premier rang.

La pitié, ainsi que la terreur, ont leurs germes profonds dans le cœur de l'homme. La terreur sert à se pénétrer de l'horreur des crimes, à la vue du châtimement des scélérats et des oppresseurs ; la terreur de la tragédie devait être suscitée à la

(9) DU MOLARD, *Dissertation sur l'Electre de Sophocle et sur le système tragique ancien et moderne.*

fois par des tourments physiques et des tourments de l'âme. C'est donc dans l'effroi de la vengeance et des remords qu'il faut en chercher les éléments. Le remords consterne les faibles coupables et c'est la peine inévitable à laquelle les condamne la nature : la vengeance intimide les audacieux criminels qui échapperaient aux reproches de leur conscience, et c'est la menace publique et éternelle des hommes, implacables ennemis des tyrans, des meurtriers et des traîtres.

Les anciens et les modernes ont été émus par la pitié, sympathie éternelle de nos cœurs et fondement invariable de l'intérêt. Il ne suffit pas, pour exciter la pitié, d'une catastrophe qui opère la destruction. La pitié du spectateur naît selon Aristote pour un héros « ni trop vertueux ni trop juste » qui passe du bonheur au grand malheur, non par l'effet d'un crime, mais à cause d'une faute ; et s'il y a un forfait, il est nécessaire qu'une fatalité du sort ou d'une passion extrême excuse le coupable. Il fera pitié, car son malheur n'est pas entièrement mérité et ne provoquera pas l'indignation.

Corneille estime qu'on peut mettre au théâtre un innocent qui tombe dans l'infortune, à la seule condition de faire en sorte que l'événement excite plus de pitié pour l'innocent que d'indignation contre son persécuteur. *Polyeucte* en est un exemple. Racine n'accepte pas les héros parfaits. *Phèdre* est, selon lui, un modèle de héros tragique.

Pour soulever la terreur et la pitié « que le malheur arrive à des personnes qui s'aiment, qu'un frère tue ou veuille tuer son frère, un fils son père, une mère son fils ou un fils sa mère, ou quelque chose de semblable, voilà les contrastes qu'il faut chercher (10) ». Les antagonistes doivent ainsi être liés par la parenté ou l'affection.

(10) *La Poétique*, trad. EGGER, p. 345.

Corneille abonde moins dans la pitié que Racine. Chez lui les passions sont partout soumises au sentiment du devoir, chez Racine le sentiment du devoir est toujours surmonté par le désordre des passions. Cette dernière peinture, plus vraie et plus conforme à notre faiblesse, nous touche davantage. La première, plus idéale et supérieure à nos forces, nous étonne plus qu'elle ne nous attendrit.

*L'Admiration.* — Peu d'hommes se sentant capables d'un aveugle dévouement à des institutions religieuses ou politiques, le spectacle qu'on leur en présente force leur âme à s'en étonner. Alors, ces sacrifices des martyrs ou des héros à leur foi ou à la liberté publique, reçoivent de la multitude les applaudissements unanimes. Les belles âmes qui ne s'immolent que pour la gloire et pour les vérités qu'elles croient éternelles, sont des héros plus propres à nous rendre admiratifs.

C'est Corneille qui a introduit ce pathétique d'admiration au théâtre classique. Corneille agrandit ses personnages en leur supposant toujours une vertu, une force ou une volonté à laquelle toutes les autres affections sont subordonnées. Le patriotisme d'Horace, la clémence d'Auguste, le martyr de Polyeucte, la grandeur de leur âme et la fermeté de leur cœur nous étonnent et nous font admirer leur vertu. Les réparties de Polyeucte à Félix, étincellent d'un éclat incomparable. *L'Athalie* de Racine excite aussi l'admiration du spectateur.

*Passion, amour.* — La tragédie qui nous émeut est une imitation de la nature humaine. La colère, la vengeance, l'ambition, l'amour et le fanatisme se disputent tour à tour le premier rang parmi les passions du cœur humain : ces passions ne sont tragiques que lorsqu'elles sont extrêmes et de leur excès naît

la fatalité qui les accompagne, condition indispensable au grand genre dramatique.

Aucun ouvrage tragique chez les Grecs n'a pour fondement l'amour. L'amour n'était pour eux autre chose qu'une affection individuelle et physique. Une continuelle préoccupation du cœur pour une femme, leur paraissait indigne de la noblesse d'un homme et la domesticité de sa compagne l'excluait du partage de ses sentiments.

Les grands maîtres de la tragédie française ont admis justement l'amour au nombre des passions théâtrales. Cependant, l'amour galant n'est pas l'amour tragique. C'est pourquoi Racine, chez qui l'amour est le ressort essentiel des tragédies, mit partout l'amour jaloux, sentiment universellement compris, senti de tout temps et qui conduit souvent à la fatalité.

*Caractère.* — L'objet du théâtre classique est de montrer la vie du cœur humain à son maximum d'intensité dans des crises. Corneille fixe par *Le Cid* le caractère du théâtre classique en prenant les ressorts de l'intrigue dans la psychologie. L'exposition, une fois achevée, toute l'exploitation des données se fait par le jeu, le conflit, l'engrenage des sentiments et des caractères. Racine a tenté de se rapprocher de la simplicité de la tragédie sans intrigue, la pièce fondée entièrement sur l'intérêt psychologique, bannissant de la scène l'exécution matérielle des événements tragiques. Nous connaissons l'importance de la description des caractères dans ce théâtre.

Pour bien tracer les caractères, il faut qu'un auteur préalablement se dépouille du sien propre et raisonne très logiquement dans celui d'un autre. Ce talent exige la plus grande intelligence et la plus nette imagination. Les paroles, les actions d'un personnage n'étant que les conséquences rigoureuses de sa façon habituelle de penser, de l'influence de la religion, des

lois et des coutumes; la force de réflexion et la pureté d'intelligence sont ainsi nécessaires pour ne pas trahir la vraisemblance, ni dévier de la vérité, dans la représentation des caractères. L'esprit de l'auteur doit être une glace fidèle qui représente les acteurs qu'il fait revivre, il faut que son âme profonde soit encore le miroir de la nature idéale.

Corneille a sa supériorité dans l'art de peindre fidèlement les personnages héroïques dans son théâtre historique. Horace est le meilleur exemple. Personne ne trace mieux que Racine des caractères tenant aux passions du cœur. Il dépeint les mouvements opposés, les fluctuations des volontés qui précipitent à la fois un personnage dans mille partis contraires par l'effet d'une passion changeante. Le malheur est celui de la faiblesse que toutes les impressions dominant. Le faible n'est pas tant à blâmer qu'à plaindre parce qu'il ne s'appartient pas à lui-même. Le spectacle de héros tels qu'Oreste, Hermione ou Phèdre, victimes de leur passion, est vraiment théâtral.

*Intérêt.* — Enfin parlons de l'intérêt qui constitue une des plus importantes conditions de la tragédie. Cette condition est essentielle et indispensable puisqu'en elle réside la force même de l'effet dramatique. L'intérêt peut être excité par les mouvements des passions (*Phèdre, Médée*) ou par le jeu des caractères (*Nicomède, la Mort de Pompée*), des événements (*le Cid, Mahomet*) ou par les trois réunis. Il existe en outre des pièces dont l'intérêt est fondé sur la politique (*Cinna, Brilannicus, Brutus, l'Orphelin de la Chine*). Ici, ce ne sont pas seulement les personnages dont les physionomies nous frappent : à leur danger se lie le danger d'une république ou d'un empire, et les grands ressorts des affaires d'Etat, déployés aux yeux du spectateur, agissent sur lui plus directement que l'évolution des passions individuelles. Les lois en péril, les mœurs publiques menacées, la ruine d'un royaume, sont le fond du sujet

et les infortunes particulières n'en sont que les circonstances. Les auteurs particularisent la cause publique sur quelques individus pour rassembler sur eux les émotions de la pitié et de la terreur. Ainsi est produit un intérêt plus vivant et plus puissant.

*Vraisemblance.* — Remarquons encore que le théâtre classique français prétend toujours être vraisemblable. L'observation de la règle des trois unités n'a d'autre but que de donner de la concentration à l'action fondée sur la psychologie et l'illusion complète au spectateur. C'est un effort pour s'approcher de la vie réelle. Pour la même raison que la tragédie classique préfère puiser un fait imposant et triste dans l'histoire ancienne qui n'a plus de témoins, plutôt que de décrire les héros que les vivants ont pu voir. Ainsi nulle réalité ne dément dans l'esprit l'attachante erreur qui fait naître l'imitation poétique. La possibilité de l'invraisemblance de la tragédie qui se fonde, au fond, moins sur le vrai que sur l'idéal est, par conséquent, garantie par le sens historique.

Pour conduire un fait ordinaire vraisemblable, il suffit de la raison pour diriger un auteur dans la marche d'une fable et dans le dialogue, la conséquence de ce qui s'est dit et, dans les scènes, la liaison des causes qui les enchaînent successivement. Mais, s'il s'agit de conduire les hauts faits et les passions élevées et surnaturelles, ce sera une tâche réservée au génie que de réaliser la vraisemblance.

#### b) *Les règles de la disposition*

Après avoir parlé des règles de l'invention, il nous faut maintenant passer à celles de la disposition. Il n'y a pas là, le plus souvent, matière à discussion, ni idées générales ; ce sont de simples conseils techniques.

L'exposition est le premier moment du poème dramatique. Elle doit être soignée, débiter de façon éclatante ; les acteurs, au moins les principaux, doivent y paraître, se faire connaître, non seulement en leurs noms et qualités, mais encore dans leur caractère ; tout ceci avec netteté et aussi avec rapidité (11).

Le deuxième moment est le nœud qu'on appelle aussi l'intrigue. Il comprend « tout ce qui précède le changement de fortune » (12). Il forme, pour ainsi dire, le cœur et les entrailles de la tragédie. C'est là que se passent toutes les agitations, tous les chocs intérieurs, toutes les douleurs déchirantes ; c'est là que se concentrent les embarras des affections contraires et le jeu de tous les ressorts agissants.

Le nœud doit exciter l'intérêt en posant un problème à résoudre et en préparant la solution sans la laisser deviner. Suspendre l'attention pour laisser entier au dénouement le plaisir de la surprise, préparer le dénouement pour que le plaisir ne soit pas détruit par l'in vraisemblable. Suspendre et préparer, voilà tout le secret. Tous les critiques, Scaliger, Vauquelin, Sarrasin, d'Aubignac, Boileau, Rapin le répètent. Lanson a montré que ce genre de tragédie, où l'intérêt résulte de l'intrigue, n'apparaît en France qu'avec *le Cid*. Corneille a donné à la théorie les œuvres qu'elle attendait. Il a surtout le mérite d'avoir fait passer l'intrigue sur le plan psychologique.

Le nœud ou intrigue prend fin par la péripétie ou la reconnaissance. La péripétie est « un événement imprévu qui dément les apparences et, par une révolution qui n'étant point attendue, vient changer les choses », « ce soudain renversement est la plus grande beauté du sujet de la tragédie ». Il ne peut y avoir

(11) Voir D'AUBIGNAC, *Pratique du théâtre*, pp. 213, 235, 215 ; BOILEAU, *Art poétique*, ch. III, pp. 27-37.

(12) RAPIN, *Réflexion sur La Poétique d'Aristote*, p. 34.

qu'une péripétie car il serait invraisemblable qu'il arrive, en une journée, à une personne, deux événements si importants (13). De plus, elle doit affecter les principaux personnages de la pièce. Tous les chefs-d'œuvre en sont de bons exemples.

Aristote avait dressé un catalogue des diverses sortes de reconnaissance. La reconnaissance peut se combiner avec la péripétie, c'est l'idéal. Mais une pièce peut ne comporter que l'une ou l'autre.

Le dénouement commence avec la péripétie pour finir avec la pièce. Qu'il soit aisé, qu'il soit vraisemblable plus encore que toute autre partie ; qu'il soit complet et achevé, c'est-à-dire qu'il fasse connaître tout ce que les spectateurs peuvent désirer savoir de chaque personnage ; mais qu'il ne se prolonge pas indûment ; voilà ses principales qualités (14). Le dénouement peut être heureux ou malheureux. Les dénouements malheureux sont de la meilleure espèce en ce qu'ils s'accordent mieux au but que se propose la tragédie, dont la fable et les discours ne tendent qu'à effrayer. Les dénouements heureux n'obtiennent les suffrages que dans les pièces dont le fond est très pathétique ; en ce cas, la catastrophe satisfait le spectateur et nul malheur n'ajouterait aux larmes que la fable a déjà fait répandre. La source en est d'avance épuisée : l'âme opprimée longtemps a besoin d'être soulagée et se refuserait à un surcroît d'affection pénible.

L'ordre des actes est une des conditions nécessaires à la perfection de l'ensemble. Pour une pièce de cinq actes, le premier est destiné à l'exposition des choses, des caractères et des passions. Le deuxième acte peut, quelquefois, la continuer

(13) LA MESNARDIÈRE, *La Poétique*, p. 55.

(14) D'AUBIGNAC, *Pratique du théâtre*, p. 123, etc.

encore, mais il vaut mieux qu'elle soit achevée lorsqu'il s'ouvre et que déjà l'action s'engage, car une exposition en action est de toutes la meilleure. Le troisième et le quatrième contiennent le nœud. Et le cinquième, une solution complète.

Les tragédies en trois actes gardent la même gradation en leur marche. Le premier acte n'y doit pas servir entièrement à l'exposition de la fable, mais ne se clôt qu'au moment où l'intrigue se lie. Le nœud doit remplir amplement le second acte et la moitié du troisième ; ce qui en reste appartient au dénouement. Cet ordre, bien connu, est le plus régulier.

Du reste, dans chaque acte, un ordre doit être établi entre les scènes principales et secondaires selon leur conduite, leur liaison et leur proportion naturelle. Une scène capitale doit avoir un commencement, un milieu, une fin, comme l'ouvrage dont elle fait partie.

### III. — LA TRAGÉDIE CLASSIQUE, L'ÉCOLE DE MORALE

Le théâtre français a un penchant à l'enseignement moral. Les poètes instruisent de deux manières : en amusant, en présentant des modèles de vices ou de ridicules à fuir, c'est la comédie ; en intéressant, en offrant des tableaux de vertus à imiter, c'est la tragédie.

Les anciens finissent généralement leurs tragédies par la punition des méchants et la récompense des bons. On préfère un héros de médiocre vertu tombant dans le malheur par l'effet d'une faute. Aristote trouvait cette fin malheureuse et plus tragique.

La tragédie française se distingue par la rapidité de l'action. Ce goût des moralités peut coexister avec le goût de la rapidité. « L'action chez eux (Grecs) s'arrête pour laisser passer l'ode, la méditation ou le fragment épique, chez nous, pour

laisser passer la leçon morale » (15) a dit Faguet. On voit combien les Français ont l'habitude de considérer l'œuvre dramatique comme une leçon de morale. Marmontel considère que la tragédie doit « corriger les mœurs en les peignant ». Voltaire voit dans la tragédie, une manière de prédication morale destinée à imprimer plus fortement que toute autre les grandes vérités d'application dans l'esprit des peuples. Beaucoup d'autres sont plus ou moins de cet avis.

Les tragédies de Corneille sont surtout considérées comme une « école de grandeur d'âme ». Dans ses œuvres, la volonté a tout empire sur les passions, même sur les plus naturelles. Dans ses plus belles tragédies, Corneille pose des problèmes moraux en donnant l'exemple rare et tragique pour provoquer des cas analogues plus ordinaires auxquels la leçon peut s'appliquer. Les héros cornéliens savent faire des sacrifices à tout prix afin de vaincre leur passion (cette passion est souvent fondée aussi sur la raison ; exemple : l'amour de Polyeucte pour Pauline devient ainsi un deuxième devoir). Corneille ne manque pas de chercher par ses héros à entraîner le spectateur à sa suite dans un monde plus beau où habitent des hommes meilleurs, pour laisser dans l'âme du spectateur une admiration féconde et un salutaire désir d'émulation.

Faguet nous a montré que *le Cid* est un modèle parfait qui accomplit un but moralisateur. Dans cette pièce, l'auteur a une préoccupation morale, non seulement dans l'esprit général du drame, mais dans la composition même.

*Le Cid* a un dénouement heureux. Pourquoi Corneille veut-il que Rodrigue et Chimène se marient au lieu de les laisser périr ? C'est pourtant le train ordinaire des choses que ceux qui s'aiment, séparés par les lois, convenances, préjugés

(15) *Drame ancien, drame moderne*, p. 184.

sociaux ou domestiques, succombent dans cette lutte inégale, meurent ou s'épuisent dans une lente agonie morale pire que la mort. Une pièce qui finit ainsi sera plus soucieuse de la réalité et plus tragique. Mais c'est donner là une idée désolante de la manière dont est réglé le monde. La moralité veut que ceux qui sont dignes d'être heureux, que ceux qui sont capables de sacrifier leur amour à leur devoir soient récompensés d'avoir suivi le devoir en jouissant de leur amour ; elle veut même que ceux qui s'aiment légitimement soient époux en dépit des querelles de famille. C'est de ce côté que penche Corneille qui est naturellement pitoyable dans ses dénouements. Il n'aime point pousser à bout la misère humaine. Il veut que les honnêtes gens soient relativement heureux en fin de compte. C'est que cela, moins déchirant, est plus moral, plus consolateur, plus encourageant.

Faguet finit par dire : « L'on voit ici, en son origine, ce penchant de notre théâtre à punir le vice et à récompenser la vertu, ce qui n'est point si déraisonnable, à tout prendre » (16).

---

(16) FAGUET, *Drame ancien, drame moderne*, p. 273.

## CHAPITRE IV

### « L'Orphelin de la Chine » de Voltaire

---

Nous avons fait, précédemment, l'analyse de *l'Orphelin de la famille Tchao* et nous avons tenté de porter sur la pièce un jugement équitable. Nous devons, à présent, faire de même pour la pièce française inspirée de la pièce chinoise et parler, en détail, de *l'Orphelin de la Chine* de Voltaire. Faisons-en l'analyse.

#### ACTE PREMIER

Gengis-Khan envoie son lieutenant, Octar, réduire la capitale de la Chine. Octar met tout à feu et à sang dans la ville. Il fait égorger le Roi, la Reine et cinq Princes, leurs enfants. Un sixième, encore au berceau, est secrètement remis à Zamti, Ministre et mandarin, qui, habitant un palais éloigné de la ville et respecté par la fureur des Tartares, se trouve à même de sauver l'unique rejeton de tant de Rois. Une armée de Coréens, alliés de la nation chinoise, s'avance pour la secourir. Zamti et son épouse, Idamé, tous deux également vertueux et qui voudraient mettre à l'abri de tout événement le dépôt précieux qui leur a été confié, n'hésitent pas à vouloir l'envoyer promptement à cette armée. Au moment où ils exécutent leur projet, on leur annonce que leur palais est investi. Octar vient réclamer cet enfant qu'ils cachent et il n'y a plus moyen de

le faire passer en d'autres mains. L'épouse et l'époux sont dans le plus affreux désespoir. Que fait ce dernier ? Il donne l'ordre à Etan de cacher le Prince dans le tombeau de ses pères et fait substituer à cet enfant son fils unique pour être immolé.

## ACTE II

Les soldats tartares vont immoler le prince prétendu quand sa mère arrive en furie et le leur arrache. Idamé, instruite que cet ordre a été donné par son époux, éclate en reproches contre lui. Zamti lui expose son devoir, les serments qu'il a faits pour la conservation de son Prince. Idamé n'écoute que sa douleur, atteste toujours aux assassins de son fils qu'ils se méprennent sur la victime.

Cependant Gengis-Khan arrive, se plaint à ses guerriers de ce qu'ils ont poussé trop loin la vengeance. Il ordonne qu'on respecte tous les grands monuments consacrés aux sciences et aux arts, qu'on ne fasse plus couler de sang, et il se borne à demander celui de l'enfant dont la mort importe au repos du monde. On expose à Gengis l'embarras de connaître la vérité, la victime, celle qu'on allait immoler, n'étant pas le Prince. Une femme désespérée prend le Ciel à témoin que c'est son fils et demande à tomber aux genoux de Gengis-Khan lui-même. Le Conquérant, qui veut connaître la vérité, ordonne que cette femme paraisse.

## ACTE III

Idamé vient. Le Conquérant se trouble en la voyant. Il reconnaît Idamé qu'il a aimée autrefois sous le nom de Témugin, au cours d'un séjour qu'il a fait dans la capitale de la Chine. Il avait osé alors demander la main d'Idamé ; le désir d'être plus digne d'elle et de se venger d'un refus qu'il avait essuyé, lui inspira les grands projets qu'il mit à exécution.

Il rassure cette femme tremblante, il est bien loin de vouloir lui ôter son fils, mais il prétend savoir qui, d'elle ou de son époux, cherche à lui en imposer. Comme Idamé demande toujours grâce pour son fils sans qu'elle veuille rien éclaircir, Gengis-Khan commande qu'on l'immole. « Frappez ! » dit-il à ses soldats. A ce mot terrible, la mère tombe aux pieds du vainqueur et lui révèle tout. Elle accuse son époux avec une noblesse étonnante et qui ne peut se comparer qu'à la fermeté de Zamti, amené devant Gengis-Khan. Ce dernier qui sent sa première passion se rallumer, tâche de la vaincre, mais il est vaincu par elle.

#### ACTE IV

Gengis-Khan fait chercher Idamé. Il lui propose un divorce, autorisé par les lois des Tartares, comme prix de la grâce d'Idamé, de celle de son époux, de leur fils et du prince lui-même. Idamé frémit et préfère son époux vertueux à toutes les grandeurs de l'Univers. Tant d'héroïsme n'est qu'un obstacle de plus à la clémence du Conquérant. Zamti, qui désespère de rien obtenir, prend un parti extrême. Il va trouver son épouse et lui conseille lui-même le divorce pour l'intérêt de tant de têtes si chères mais il ajoute qu'il descendra au tombeau, il serait trop affreux pour lui de la voir unie à un autre. Idamé refuse. « Dans ce même tombeau, dit-elle, où le Prince est caché, je connais une issue qui mène aux Coréens ; pronons notre fils, celui de nos Rois, et portons ce dépôt sacré dans les rangs belliqueux de nos Alliés, triomphons ou mourons avec eux ! »

#### ACTE V

Zamti et Idamé, étant parvenus à fuir, n'ont échappé à la vigilance de leurs ennemis que pour retomber plus cruelle-

ment dans leurs mains. Un combat a lieu entre les Coréens et les Tartares. Ces derniers sont vainqueurs. Gengis au milieu du carnage, voit Idamé disputer, à des soldats, les deux enfants. Il fait conserver la vie à l'un et à l'autre, mais il jette des regards furieux sur Idamé. Zamti est mis aux fers. Ces époux infortunés attendent leur arrêt. Gengis vient le prononcer mais l'amour déforme sa fureur. Il assure Idamé qu'il est encore temps d'obtenir sa grâce. Cette vraie héroïne ne demande qu'une chose : un dernier entretien avec son époux. Gengis se rend à cette prière. Zamti et Idamé se revoient avec transport, se plaignent, s'encouragent réciproquement. L'épouse tire tout à coup un poignard, le présente à son époux pour qu'il la frappe et, qu'aussitôt après, il se frappe lui-même. « Notre mort, ajoute-t-elle, rendra jaloux le Tyran ». Zamti n'a pas plutôt levé le poignard sur son épouse que Gengis paraît et arrête un coup si désespéré. Le héros ne revient point de son étonnement. Surpris de tant de courage et plus encore de toutes les autres vertus d'Idamé, il lui pardonne, à elle, à son époux, à leur enfant et à l'enfant de leurs Rois. Il se propose de leur tenir lieu de père à l'un et à l'autre et il exhorte Zamti et Idamé à être toujours le modèle parfait des cœurs vertueux.

*L'Orphelin de la Chine* fut présenté pour la première fois le 20 août 1755 et l'on en donna douze représentations successives. Selon les documents du temps, nous savons que la première représentation de *l'Orphelin de la Chine* fut « une affaire d'Etat ». Toutes les classes s'intéressèrent à la nouvelle pièce et allèrent la voir jouer. Il est intéressant de lire un compte rendu de l'époque.

« Les loges étaient retenues depuis, disait-on, un siècle, « l'amphithéâtre, le théâtre et l'orchestre paraissent remplis « de laquais à plumets, de valets de chambre galonnés, de

« cuisiniers et de décroisseurs qui, tous différents d'humeur et  
« d'inclinations, ne se ressemblaient que par l'extrême inso-  
« lence avec laquelle ils refusaient mutuellement de se serrer  
« un peu pour obliger un galant homme qui respecte assez le  
« public pour venir garder sa place lui-même. Notre jeunesse  
« distinguée arrive bien vite à cinq heures et demie fort éton-  
« née qu'il fût si tard, tandis que celle d'une classe un peu  
« inférieure assiégeait, depuis deux heures, un malheureux  
« bureau où l'on n'avait délivré que trente billets ; le combat  
« fut violent, les épées furent brisées, les chapeaux perdus, les  
« bourses arrachées inclusivement avec les cheveux qu'elles  
« renfermaient... » (1). Avec quelle ardeur et quel enthousiasme le public attend l'ouvrage du poète !

Fait digne d'attention : la pièce française, tout comme la pièce chinoise, fut jouée devant la masse et non devant une élite seulement.

*L'Orphelin de la Chine* est une des pièces de Voltaire qui a été le plus critiquée. On peut dire, en tout cas, qu'elle a attiré les suffrages des spectateurs du temps. On la considère généralement comme une tragédie de premier ordre, un des chefs-d'œuvre de Voltaire et on la range directement après *Zaïre* et *Mérope*. Dès que *l'Orphelin de la Chine* parut à la scène le succès fut considérable. Collé, tout en trouvant la pièce mauvaise, le constate et avoue même qu'il a pleuré aux deuxième et cinquième actes (2). Grimm dit que « tout le monde la range parmi les plus beaux ouvrages de M. de Voltaire en ce genre » (3). Fréron, lui-même, note les applaudissements unanimes donnés à la représentation (4).

(1) POINSINET (le jeune), *Lettre à un homme du vieux temps*, p. 1.

(2) COLLÉ, *Journal*, t. II, p. 34.

(3) GRIMM, *Correspondance*, 1<sup>er</sup> sept., I, 385 (Edit. TASCHEREAU, Paris, 1829).

(4) *Année littéraire*, VIII, 145.

*L'Orphelin de la Chine* ne ressemble à la pièce chinoise, *l'Orphelin de la famille Tchao*, que par le titre ainsi que Voltaire l'a indiqué dans son épître dédicatoire à Monseigneur le Maréchal Duc de Richelieu : « ...qui ne leur ressemble que par le nom. Je me suis arrêté à la grande époque de Gengis-Khan et j'ai voulu peindre les mœurs des Tartares et des Chinois... et cette peinture... n'est encore qu'un amusement frivole quand elle n'inspire pas la vertu. » C'est pourquoi dans son *Cours analytique de littérature*, Lemer cier cite *l'Orphelin de la Chine* comme modèle de la tragédie inventée en disant : « ...où le poète n'empruntant que les noms et les localités imagine une suite entraînante d'événements... »

Pour le choix de la forme, le nombre d'actes, l'auteur hésita longuement. Tout d'abord, Voltaire voulut écrire *l'Orphelin de la Chine* en trois actes. Son ami d'Argental en voulut cinq. Pour plaire à d'Argental et probablement sur ses indications, il en fait cinq. « Cela est à la glace, allongé, ennuyeux » (5). C'est de l'amplification détestable. Il refait donc la pièce en trois actes. « Mieux vaut donner quelque chose de bon en trois actes que d'en donner cinq insipides pour se conformer à l'usage » (6). La pièce est envoyée. D'Argental parle même de la faire jouer immédiatement. Voltaire n'y tient pas. Comme d'habitude, il a peur. A la seule pensée que *l'Orphelin de la Chine* va paraître sur la scène, il y voit de graves défauts, il n'est pas content de son œuvre, il craint que la « hardiesse de donner une tragédie en trois actes ne soit regardée comme l'impuissance d'en faire une en cinq » (7).

Il reprend la pièce, s'y attelle de nouveau avec ardeur mais

(5) Lettre à D'ARGENTAL, 3 août 1754.

(6) à D'ARGENTAL, 3 août 1754, cf. aussi 22 août, 27 août.

(7) à D'ARGENTAL, 8 sept.

n'a toujours pas « l'esprit de la faire en cinq actes » (8). D'Argental le presse, il résiste, puis cède. Le 6 février, Voltaire lui envoie la tragédie en cinq actes pour comparer et décider pour lui. Il n'est content ni des trois actes ni des cinq, ceux-là sont trop étranglés, ceux-ci comme trop allongés (9). Un mois plus tard, il paraît avoir été convaincu par son ami (10). Mais il craint toujours que ses Tartares ne fassent pleurer personne.

Or, Lekain arrive aux Délices. On lui fait jouer *Alzire*, *Zaïre*, même *l'Orphelin* dont Voltaire a refait presque complètement le quatrième et le cinquième acte (11). C'est cette « troisième façon » qu'il juge de beaucoup préférable à la seconde. Au reste d'Argental est le « maître de l'ouvrage, du temps et de la façon dont on le donnera ». « C'est vous, lui écrit-il, qui avez commandé cinq actes : ils vous appartiennent ».

Le style de Voltaire est remarquable. Voltaire prosateur est un des grands écrivains français. Voltaire poète a une facilité admirable de versification, de la grâce et de la fermeté. Sa qualité dominante est la clarté mais une clarté lumineuse qui est une joie pour l'esprit. Pour ses tragédies, il plaît par la sensibilité, la multiplicité des idées et par une certaine élégance poétique.

*L'Orphelin de la Chine* a été critiqué pour la conduite de la pièce ou pour l'idée générale ; cependant, le style est généralement considéré comme impeccable. Poinsonnet le jeune a dit dans sa *Lettre à un homme du vieux temps* : « Vous parler de la diction serait faire injure au grand Voltaire, les fleurs naissent partout sous ses pas et ne cèdent leurs places qu'aux fruits. Quels détails charmants ! Quelle érudition. Les senti-

(8) à D'ARGENTAL, janv. 1755.

(9) à D'ARGENTAL, janv., 6 fév.

(10) 8 mars.

(11) à RICHELIEU, 26 mai, cf. 23 juin, 6 juillet,

ments succèdent à l'esprit et l'esprit au génie... » Voilà une preuve que la façon d'écrire de Voltaire fut profondément admirée. Il n'est point exagéré de dire que le style de la pièce est toujours harmonieux, poétique et souvent sublime.

Par *l'Orphelin de la Chine*, Voltaire annexait un autre pays au domaine de la tragédie. La Harpe, émerveillé par la couleur locale de la pièce, a dit, non sans orgueil pour Voltaire : « Le théâtre nous avait montré cent fois les Grecs et les Romains, c'était la première fois qu'on y voyait une nation chinoise » (12).

Voltaire est souvent considéré comme le grand propagateur du « Virus » chinois. La Chine était à la mode ; lui-même avait une certaine prédilection pour le peuple chinois. Soit dans son *Histoire Universelle* ou *Essai sur les Mœurs*, soit dans d'autres ouvrages, il ne manquait pas de remarquer son antiquité, sa sagesse et surtout sa tolérance. Il regardait, comme d'autres écrivains libéraux du temps, la Chine comme un idéal et se servait d'elle comme d'un repoussoir pour faire la satire des usages, des abus, de la persécution religieuse, contre l'église intolérante. En effet, si la doctrine de Confucius ne peut pas être considérée comme une religion, Voltaire a raison de dire « la bonne compagnie n'a point de religion et abandonne à la populace le culte de Fo et ses bonzes... » Au contraire, si la doctrine de Confucius peut être considérée comme une religion, cette religion est la moins mythologique de toutes. La Chine n'a jamais connu la persécution religieuse.

D'où vint à notre auteur l'idée d'écrire *l'Orphelin de la Chine* ? De la lecture de *l'Orphelin de Tchao* traduite par le P. Prémare, que le P. du Halde « a donné au public » a dit

(12) LA HARPE, *Lycée*, X, 255.

Voltaire dans son épître dédicatoire. C'est, évidemment, en compulsant les quatre volumes d'Annales des Jésuites pour son *Histoire Universelle* qu'il lut la pièce chinoise et songea à profiter du sujet. Il fut séduit par la pensée de transporter une action dramatique en Chine et d'avoir à peindre des mœurs nouvelles. Mais s'il doit l'inspiration première à la pièce chinoise, combien s'en est-il, par la suite, écarté ! Il y a très peu de choses communes entre les deux pièces. La parenté de ces deux tragédies consiste simplement en ce que, dans la première partie de l'une comme de l'autre, il s'agit d'un enfant à sauver : dans la tragédie chinoise d'un enfant de grande famille ; dans la tragédie française de l'héritier même du trône impérial. Pourquoi Voltaire a-t-il fait ce changement ? Parce que le dévouement le plus grand mis au service d'une grande famille paraît assez difficilement acceptable à un esprit occidental. Faire intervenir l'intérêt monarchique est propre à susciter un intérêt plus général. De plus, il y a la possibilité de broser un magnifique tableau d'histoire, rendu éclatant par la personnalité ardente, farouche, de Gengis-Khan.

Voltaire a voulu écrire à grands traits dans sa tragédie, les mœurs des Chinois et celles des Tartares leurs envahisseurs ; opposer la civilisation des uns à la barbarie des autres. Il s'est proposé, de plus, de montrer la supériorité de la philosophie et de la civilisation sur la force brutale, la guerre et la conquête. Les Tartares vainqueurs subissent l'ascendant de la nation vaincue, plus éclairée et plus lettrée, comme les Romains conquérants des Grecs furent à leur tour conquis par eux. La Chine, amoureuse des arts de la paix, impose ses mœurs à ses vainqueurs.

Quel est l'intérêt de la pièce ? Les personnages principaux sont le mandarin Zamti, sa femme Idamé et Gengis-Khan. Ce dernier, du proscrit Témugin qu'il était jadis, a su devenir

puissant par son courage et illustre dans sa patrie : il se nomme aujourd'hui Gengis-Khan. Il revient de conquérir la Chine et la jeune chinoise qu'il aime toujours. Il la trouve mariée et mère d'un fils. Zamti, mettant son devoir de fidèle sujet avant son devoir de père, décide de livrer son fils pour sauver le dernier héritier de l'Empire. Idamé, mère avant tout, résiste. Moins ferme que Zamti dans son dévouement féodal, elle prend le parti d'aller demander la vie de son enfant à Gengis-Khan. Le farouche vainqueur s'attendrit, son amour renaît. Il lui accordera tout pourvu qu'elle consente à divorcer. Idamé, épouse fidèle comme mère tendre, refuse avec adresse. Elle cherche à s'enfuir avec les deux enfants. Une deuxième fois vaincus, les deux époux décident de mourir. Leur dessein funèbre est arrêté à temps par Gengis-Khan qui, touché par leur vertu, pardonne.

On peut se demander quelle est l'action réelle qu'a voulu peindre Voltaire. A s'en tenir au titre, il semble que l'intérêt doive s'attacher uniquement au sort de l'Orphelin. Cependant, malgré les admirateurs : « La pièce paraît conduite avec sagesse, il règne une économie dans l'ordonnance et la distribution du sujet et des actes qui était bien nécessaire pour tirer parti d'un fond aussi simple. L'unité d'action et l'uniformité des moyens dont l'auteur se sert pour la conduire à l'ouvrage... » (13), la tragédie est souvent attaquée pour sa duplicité d'action et d'intérêt. Dans les premiers actes, il est, évidemment, question du sort de l'Orphelin mais, dès la fin du troisième acte, on devine aisément que Gengis sauvera l'Orphelin et nous cessons d'être inquiets sur son sort.

Dans les derniers actes, il ne s'agit que de savoir si le

(13) DE LA MORLIÈRE, *Analyse de la tragédie de l'Orphelin de la Chine*, p. 13.

Conquérant enlèvera la femme du mandarin. L'avant-dernière scène :

IDAMÉ. — Frappe et tourne sur toi tes bras ensanglantés.

ZAMTI. — Eh bien ! imite-moi.

IDAMÉ. — Frappe, dis-je...

« excite dans l'âme du spectateur une pitié et une terreur impossibles à décrire : on tremble pour ces deux époux infortunés, on s'agite, on s'écrie avec eux, on a le cœur serré de douleur et de crainte », comme on a dit de *La Morlière* (14), on ne pense plus à l'Orphelin. On peut dire que l'intérêt se tourne presque uniquement vers Idamé. Quoi qu'il en soit le spectateur est entièrement séduit, son imagination est frappée et son cœur cède successivement à la pitié et à l'admiration. C'est pourquoi l'on peut affirmer que *l'Orphelin de la Chine* est une pièce remarquable dans le théâtre classique français.

---

(14) *Analyse de l'Orphelin de la Chine*, p. 39.



# TROISIÈME PARTIE

## ETUDE COMPARÉE

### DU THÉÂTRE CLASSIQUE EN FRANCE ET EN CHINE

---

Passons à l'étude comparée proprement dite des théâtres classiques français et chinois en nous appuyant sur les études précédemment faites de l'*Orphelin de la famille Tchao* et de l'*Orphelin de la Chine*, pièces qui nous paraissent nettement représentatives des théâtres classiques de la France et de la Chine et qui nous sont, toutes deux, familières.

Le théâtre classique français se distingue de tous les théâtres par la régularité de la forme et du fond et par l'action psychologique, extraordinairement serrée et indépendante. Entre le théâtre classique français et celui de la Chine, les différences sont plus nombreuses que les concordances. C'est pourquoi nous allons d'abord parler des points différents des deux pièces; ensuite nous aborderons les concordances ou, tout au moins, les ressemblances.

---

## CHAPITRE PREMIER

### Les Différences

---

#### I. — LES SOURCES

Voltaire a eu l'idée d'écrire l'*Orphelin de la Chine* à la lecture de l'*Orphelin de la famille Tchao*, traduction d'une pièce chinoise par P. Prémare. Où l'auteur chinois a-t-il puisé son sujet ? Dans les *Mémoires Historiques* de Sseu-ma Ts'ien. Afin de savoir si l'auteur a su profiter de toutes les ressources que lui offrait l'histoire, et pour faire une critique consciencieuse de la composition dramatique, faisons ici une brève traduction de ce que Sseu-ma Ts'ien a écrit sur la famille Tchao (livre 43) :

« En l'année 607 avant Jésus-Christ, vivait Lin-kong, roi de Tsin, dépensier et abominablement cruel. Il cherchait le plaisir dans la vue de la souffrance d'autrui. Tchao Touen, bon ministre, droit et consciencieux, reprocha au roi sa mauvaise conduite. Lassé des reproches de son ministre, le roi chargea un homme nommé Tsou Ni de l'assassiner. Touché de la vertu de Tchao, Tsou Ni se brisa la tête contre un cannelier plutôt que de le faire périr. Lin-kong, alors, invita Tchao Touen à dîner et mit des soldats en embuscade pour le tuer. Averti par Ti Mi-ming, homme que Tchao Touen sauva jadis de la faim, Tchao se sauva à temps. Lin-kong lança contre lui

un énorme chien de l'espèce Ngao. Mais Ti Mi-ming lui porta un coup violent et le tua. Lin-kong fit ensuite sortir les soldats de leur embuscade et leur ordonna de poursuivre Tchao Touen. Ti Mi-ming lutta contre eux et les empêcha d'avancer. Ainsi Tchao Touen put s'enfuir loin du palais. A peine sorti des frontières de Tsin, le général Tchao Tchouan, son frère cadet, tua Lin-kong par surprise. Tchao Touen, qui était estimé du peuple, fit monter sur le trône de Tsin l'oncle de Lin-kong, qui ne régna pas longtemps et fut remplacé par son fils King-kong.

Tchao Touen mourut en 597 avant Jésus-Christ, sous le règne de King-kong. Son fils, Tchao So, qui épousa la sœur du roi, lui succéda.

La troisième année de King-kong, le ministre de la Justice, T'ou Ngan-kou qui avait été en faveur auprès de Lin-kong conçut le désir de faire mourir la famille Tchao et voulut mettre en jugement les meurtriers de Lin-kong. Il jugea que Tchao Touen ayant été le chef des assassins du feu roi, on ne pouvait supporter à la cour ses fils et ses petits-fils. Han Kiuan ayant en vain voulu dissuader T'ou, alla avertir Tchao So et l'engagea à fuir sur-le-champ. Tchao So s'y refusa. Il demanda à Han Kiuan de ne pas laisser abolir les sacrifices funèbres dus à la famille de Tchao, la mort ne l'effrayait point. Han Kiuan promit.

T'ou Ngan-kou, sans demander les ordres du roi, rassembla tous les chefs militaires et alla attaquer la famille de Tchao. Tchao So fut tué avec tous ses parents. La princesse, seule survivante de la famille Tchao, donna quelque temps après, le jour à un fils. T'ou Ngan-kou informé, décida de le tuer aussi. Un ancien hôte, Kong-souen Tch'ou-kieou et Tch'eng Ying, ami de Tchao So, voulurent sauver l'Orphelin aux dépens, l'un de sa vie, l'autre de celle de son fils. Ayant enveloppé son

fil unique dans une étoffe précieuse et l'ayant caché dans la montagne, Tch'eng Ying alla annoncer à T'ou qu'il révélerait la cachette de l'Orphelin de la famille Tchao pour 1.000 onces d'argent. Kong-souen soutint son ami dans son mensonge en lui reprochant violemment son manque de conscience. Kong-souen fut massacré avec l'Orphelin prétendu. Tch'eng Ying éleva l'Orphelin dans une forêt et lui prodigua tous ses soins.

Les années passèrent. L'Orphelin de la famille Tchao atteignit quinze ans. Le roi de Tsin, King-kong, tomba malade. Han Kiuan lui représenta sa maladie comme un malheur envoyé par le Ciel pour venger le meurtre de la famille Tchao dévouée à la monarchie. La vérité concernant l'Orphelin fut révélée au roi qui forma, avec Han Kiuan, le projet de rétablir l'Orphelin dans tous ses droits. L'Orphelin fut mandé et caché dans le palais du roi. King-kong ordonna aux généraux qui avaient obéi jadis de bonne foi à un ordre royal qui n'était qu'un mensonge de T'ou Ngan Kou d'aller surprendre ce dernier. Les chefs militaires, guidés par Tch'eng Ying et Tchao Wou — l'Orphelin — allèrent attaquer Tou Ngan-kou et exterminèrent toute sa famille. »

Par cette traduction, nous voyons ce qui a été modifié par Ki Kiun-siang. L'histoire est compliquée. Le théâtre classique chinois, qui n'impose ni unité de temps ni unité de lieu, donne, aux dramaturges, la possibilité d'adapter tous les sujets, si compliqués qu'ils soient. Toutefois, le nombre limité des actes qui doivent être écrits chacun dans un ton unique afin d'exprimer des sentiments de même nature est un obstacle à l'entière liberté de composition. Ki Kiun-siang nomme sa pièce *l'Orphelin de la famille Tchao* et s'attache à ne peindre que le salut de l'Orphelin. Dans l'histoire, les événements formant les malheurs de la famille Tchao s'étendent sur trois règnes. L'auteur les concentre en deux règnes. Le massacre de

la famille Tchao se passe sous le règne de Lin-kong, et la vengeance sous celui de Tiao-kong. Il veut nous présenter un T'ou Ngan-kou, homme extrêmement odieux, méritant la vengeance farouche et terrible de l'Orphelin, c'est pourquoi les histoires du chien et de la tentative d'assassinat sont incorporées dans son ouvrage. Pourquoi T'ou Ngan-kou devint-il l'ennemi implacable de la famille Tchao ? Par jalousie de la faveur du roi. La jalousie de T'ou Ngan-kou est la cause principale de la fatalité dans toute la pièce. Trois cents victimes périssent à cause de cette jalousie aveugle, seul un petit enfant est sauvé. Tel est le commencement de la pièce chinoise. Il convient de remarquer que tous les événements qui se sont passés avant la naissance de l'Orphelin sont considérés comme accessoires, c'est pourquoi l'auteur les fait raconter dans le prologue. La pièce proprement dite s'ouvre avec le salut de l'Orphelin. Plusieurs vies sont sacrifiées pour assurer son salut. Le passage le plus pathétique de la pièce, comme de l'histoire, et celui où Kong-souen décide d'être massacré avec l'Orphelin prétendu et où Tch'eng Ying consent à sacrifier la vie de son fils unique. Le massacre de la fin de la pièce est historique.

En somme, Ki Kiun-siang reste assez fidèle à l'histoire, il y fait le moins de modifications possible. Le changement fait par l'auteur et qui produit le plus d'effet, est celui qui consiste à faire adopter l'Orphelin par son ennemi, T'ou Ngan-kou. Ce farouche ministre est pendant vingt ans un père aimant pour son fils adoptif. Il ne lui épargne ni soins, ni tendresse, ni éducation guerrière. L'enfant grandit sous ses yeux et devient un jeune homme vaillant et lettré à la fois, capable de conquérir le royaume de Tsin. Ses soins pour l'Orphelin rachèteront-ils tous les crimes commis envers la famille Tchao jadis ? Non, S'il a échappé au châtement pendant une longue

période, c'est parce que son exécuter a besoin de sa protection. Il expiera ses forfaits sur la place publique et périra de la main de l'enfant élevé par lui. N'est-ce pas là une preuve de la justice du Ciel? Ki Kiun-siang a eu le sens du tragique en inventant cette parenté. La vengeance cruelle de la fin excite des sentiments de terreur chez le spectateur.

Toujours, le théâtre classique chinois a eu une prédilection pour l'histoire. Il tire le plus souvent ses sujets de l'histoire, même pour les pièces comiques. La principale préoccupation est de s'éloigner le moins possible de l'histoire. Les événements passés avant la pièce sont mis dans le prologue, monologue généralement très long, puisqu'il tient lieu des répliques échangées dans les pièces classiques françaises par les confidents.

Passons à la pièce de Voltaire. Une pièce de théâtre classique français doit avoir pour sujet une action extraordinaire, imposante et tragique, étendue, concernant principalement le sort des nobles et tirée, autant que possible, des temps et des lieux reculés. *L'Orphelin de la Chine* est parfaitement conforme à ces conditions. Voltaire est le premier qui a annexé la Chine dans le domaine de la tragédie classique française. Si le <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, où les Mongols ont conquis la Chine, et ont été vaincus à leur tour par la civilisation des Chinois ne peut être considéré comme haute antiquité, la Chine n'est-elle pas plus lointaine que la Turquie ?

Ainsi qu'il l'a dit lui-même, Voltaire a tiré son sujet de la pièce chinoise, mais, très indépendant, il s'en est ensuite éloigné. N'a-t-il, pas dans l'épître dédicatoire de la pièce qu'elle « ne leur ressemble que par le nom ». La pièce chinoise concerne le destin d'une famille noble, tous les sacrifices sont faits pour sauver le dernier rejeton de la famille Tchao. Ce dévouement à l'héritier d'un ami, d'un ancien maître ou d'un

bienfaiteur, paraissait-il difficilement acceptable à l'esprit français, et l'intérêt d'un tel dévouement insuffisant à inspirer une pièce de théâtre ? Voltaire a vu, dans ce sujet, l'occasion d'un de ces grands tableaux d'histoire dont il aimait à illustrer ses tragédies. « Je me suis arrêté à la grande époque de Gengis-Kan et j'ai voulu peindre les mœurs des Tartares et des Chinois... ». Et plus loin : « Voilà un grand exemple de la supériorité naturelle que donnent la raison et le génie sur la force aveugle et barbare ; et les Tartares ont deux fois donné cet exemple, car, lorsqu'ils ont conquis encore ce grand empire, au commencement du siècle passé (1), ils se sont soumis une seconde fois à la sagesse des vaincus ; et les deux peuples n'ont formé qu'une nation gouvernée par les plus anciennes lois du monde ; événement frappant qui a été le premier but de mon ouvrage. » Nous voyons ici combien, dans l'esprit de Voltaire, sa pièce est loin de celle dont il l'a tirée.

Les œuvres de Corneille ou de Racine témoignent qu'un auteur n'est point obligatoirement tenu de rendre tout ce qu'il a pris dans l'histoire ou les traditions ; ils se donne le droit d'en modifier les détails, de construire la fable d'une pièce selon son art de la composition, pourvu qu'il ne change pas le fond de l'événement. Un auteur est donc maître d'imaginer les circonstances et d'y supposer tout ce qu'on peut ignorer. Voltaire va encore beaucoup plus loin. En fait, dans quelle mesure a-t-il changé la pièce dont il a emprunté le sujet ? Entièrement. La pièce chinoise observe assez scrupuleusement l'histoire ; Voltaire n'emprunte à la pièce chinoise que l'inspiration. Tout ce qui est commun, c'est que dans l'une comme

(1) VOLTAIRE doit faire allusion ici à la conquête de la Chine par les Mandchous qui, en 1644, fondèrent la dynastie des Ts'ing qui dura jusqu'à la proclamation de la République en 1912.

dans l'autre, il s'agit du sort d'un orphelin. Néanmoins, même là encore, il y a une différence. Dans la pièce chinoise, l'Orphelin n'est que le dernier descendant d'une ancienne et puissante famille. C'est la reconnaissance des anciens amis de la famille et la fidélité d'un serviteur qui constituent l'essentiel du drame.

Dans la pièce française, c'est le salut du dernier rejeton d'une race royale, c'est l'héritier de l'Empire qui est en jeu, le sort de l'Etat est attaché à ses jours et c'est le patriotisme et la dynastie monarchique qui sont l'essentiel. C'est à la fidélité monarchique que Zamti immole son fils pour sauver l'Orphelin. Si cette modification était nécessaire combien ne changerait-elle pas la pièce !

Pour finir de comparer la manière dont les théâtres classiques français et chinois ont utilisé l'histoire, une dernière remarque reste à faire : c'est que le théâtre français ne s'est pas uniquement inspiré de l'histoire nationale. La plupart des héros sont Grecs ou Romains, parfois ils sont Turcs, parfois ils relèvent de la légende. Il n'en va pas de même pour le théâtre classique chinois, qui se contente de son histoire nationale. Dans tout le répertoire du théâtre des Yuan qui nous reste, aucune pièce n'a recours à l'histoire étrangère. Faut-il voir là un désir de l'auteur de susciter, dans le public, un intérêt plus vif en l'entretenant de choses familières ? Faut-il voir là une conséquence de l'extraordinaire richesse de documentation que l'on trouve dans l'histoire de la Chine dont les récits remontent à près de trois mille ans avant Jésus-Christ ? Nous ne pouvons que constater un fait.

## II. — LA COMPOSITION

Nous voyons des points essentiellement différents dans la composition si nous mettons en parallèle les pièces classiques

chinoises et les pièces françaises. Ces différences proviennent de la différence des deux publics.

La partie lyrique a la plus grande importance dans la pièce chinoise. Beaucoup de spectateurs chinois, surtout les connaisseurs de l'art dramatique qui savent apprécier la beauté d'une pièce théâtrale, viennent pour écouter les *K'iu*, ou chants. Leurs éloges ou leurs critiques sont limités à cette partie lyrique qui, seule, fait le succès ou l'échec d'une pièce. Les chants doivent être beaux et harmonieux, l'essentiel est que la série des chants d'un même acte observe rigoureusement l'unité d'expression. Le théâtre classique chinois exige que la dizaine de *K'iu* d'un acte soit composée dans la même tonalité pour exprimer des sentiments de même nature. Il y a là de quoi gêner un dramaturge qui n'est pas maître de son art.

Ki Kiun-siang, en consacrant le premier acte au salut de l'Orphelin qui vengera sa famille quand il aura atteint l'âge d'homme, a réussi à composer onze *K'iu* exprimant tous le sentiment de l'espoir en l'avenir. Dans le deuxième acte, les deux amis dévoués, Kong-souen et Tch'eng Ying, se disputent l'honneur de mourir pour assurer la vie de l'Orphelin. L'action est triste. Les neuf *K'iu* accentuent cette tristesse par l'expression musicale. Dans le troisième acte, le projet de sauver l'Orphelin est formé, l'un sacrifiera son fils, l'autre sa propre vie. Ils réaliseront ce projet en dépit des obstacles. Les dix *K'iu* de cet acte donnent une impression d'ardeur et de volonté ferme. Le quatrième acte constitue le plus important de la pièce : sa naissance est tout d'un coup révélée à l'Orphelin. Les treize chants expriment des sentiments variés et agités comme ce qui passe dans le cœur de l'Orphelin. Les huit chants du dernier acte, l'acte consacré à la vengeance, sont tous à la fois

mélancoliques et farouches. Nous avons, pour chaque acte, un chant typique.

Ajoutons encore un mot. C'est que les *K'iu* du prologue (le prologue peut comporter ou non un ou deux *K'iu*) sont écrits uniquement pour toutes les œuvres dramatiques des Yuan dans la tonalité *Sien-lu-kong*, « frais et lointain ». Cette tonalité fait perdre aux *K'iu* leur originalité possible (2). Les deux chants, dans le prologue de l'*Orphelin de la famille Tchao*, sont écrits dans cette tonalité quoique les mots, les phrases employés exigent plutôt l'expression de l'angoisse.

Si la composition d'une pièce de théâtre classique chinoise est relativement moins sévère que celle du théâtre classique français à cause du défaut d'unité de temps et de lieu, la limite rigoureuse donnée à la partie lyrique concernant le chant et la musique prouve que ce théâtre est néanmoins loin d'avoir la liberté réclamée par tous les théâtres modernes. Les sujets trop mélangés de tristesse et de joie n'y trouvent pas de place et un chef-d'œuvre exige beaucoup de talent et de génie.

Si les connaisseurs aiment et apprécient la partie lyrique du théâtre classique chinois, à quoi s'intéressent les spectateurs ordinaires et moins lettrés ? A l'intrigue. En effet, l'intrigue sans péripéties, la pure peinture des progressions psychologiques, ne peut guère plaire à cette partie des spectateurs (le public du théâtre classique chinois se compose de la masse, non d'une élite) qui viennent au théâtre, après une journée de travail, pour se reposer et pour se distraire. Plus une intrigue comporte d'événements, plus les spectateurs sont intrigués et ravis. L'essentiel est que tous les événements ne s'éloignent pas trop de l'action principale. L'*Orphelin de la famille Tchao* possède une série d'épisodes qui viennent de

(2) Voir la 1<sup>re</sup> partie, chap. III : *Le K'iu* (chant), la musique.

l'histoire. Cette série n'est, évidemment, pas nécessaire à l'action, cependant l'action n'est pas obscurcie par eux.

Voltaire a dit : « Malgré l'incroyable, il y règne de l'intérêt et, malgré la foule des événements, tout est de la clarté la plus lumineuse : ce sont là deux grands mérites en tout temps et chez toutes les nations ; et ce mérite manque à beaucoup de nos pièces modernes. »

*L'Orphelin de la famille Tchao* n'est pas une pièce exceptionnelle. Presque toutes les pièces du théâtre classique chinois sont ainsi fondées sur une intrigue très compliquée mais très intéressante. Composer des chants à la fois beaux, harmonieux, expressifs ; susciter de l'intérêt pour les événements, voilà les deux points essentiels de la pièce chinoise. C'est dans la partie lyrique que l'auteur exprime les sentiments, les caractères ou la raison de ses personnages, c'est là qu'on trouve l'éloquence et la passion. Cette partie peut être considérée comme l'âme de la pièce. Et c'est dans la partie déclamée que l'auteur expose les événements pour attirer l'attention de ceux qui ne sont pas à même d'apprécier la beauté des *K'iu*. Cette composition en quelque sorte double est ce qui distingue essentiellement la pièce chinoise classique de la pièce française et ce qui fait la difficulté de sa réussite ; une certaine virtuosité s'impose à l'auteur pour satisfaire à la fois deux publics dissemblables et souvent opposés.

Voltaire propose la Chine et les Chinois aux Français dans sa pièce *L'Orphelin de la Chine*. Cependant, les traits spécifiquement chinois sont si peu nombreux que l'on peut considérer la pièce comme l'une des plus représentatives du génie et de l'art français classiques.

Le problème essentiel dans *L'Orphelin de la Chine* est celui du sort d'un orphelin, un faible enfant, seul survivant de la dynastie vaincue par l'invasion tartare ; le vainqueur veut sa

mort pour affermir définitivement sa puissance. Le bon ministre Zamti, à qui l'enfant royal a été confié en secret, en est réduit à cette extrémité qu'il ne peut le sauver qu'en faisant passer son propre fils pour le jeune prince et en le sacrifiant à sa place. Il met énergiquement son devoir de fidèle sujet au-dessus de son devoir de père et se résoud à livrer son fils. Nous trouvons dans son caractère, sa fidélité, sa fermeté, quelque chose de vraiment chinois.

*L'Orphelin de la Chine* ne manque pas de posséder les mérites exigés par le goût français : la clarté et la logique dans l'intrigue ; la rapidité de l'action. Le drame se passe en vingt-quatre heures. Il commence à la prise de Pékin par Gengis-Khan et son armée. Son lieutenant Octar mèt à feu et à sang la ville entière. L'histoire se passe avant cet envahissement : le Grand Khan, autrefois nommé Témugin, proscrit jadis, demeurait à Pékin et était amoureux d'Idamé, jeune fille chinoise aujourd'hui femme d'un mandarin lettré : Zamti. L'amour de ce jeune et fier fugitif parut un outrage aux parents d'Idamé qui donnèrent leur fille au ministre du pays. Ce mariage par obéissance ne fut pas sans donner quelques regrets à Idamé.

« Il m'aimait et mon cœur s'en applaudit peut-être...

« Un refus a produit les malheurs de la terre...

« Enfin un autre hymen, un plus saint nœud m'engage :

« Le vertueux Zamti mérita mon suffrage. »

Comment l'auteur fait-il entendre cela au spectateur ? Par une déclaration d'Idamé à sa confidente Asséli. Cette sorte de conversation produit exactement le même effet que le monologue du prologue dans la pièce chinoise où n'existent pas ces rôles de confidents. Le monologue, comme les répliques des confidents, ont pour but d'exposer les événements anté-

rieurs. Néanmoins, un dialogue n'est-il pas plus dramatique qu'un monologue ?

Il n'y a pas de rôle féminin dans la pièce chinoise. L'auteur n'a pas songé à nous faire savoir si l'enfant qui était massacré à la place de l'Orphelin de la famille Tchao avait une mère. Comment aurait-elle pu consentir à livrer son tendre bébé pour un sanglant sacrifice ? Au contraire, dans la pièce française, Idamé, mère avant tout, joue le rôle le plus important. Son mari, Zamti, est un modèle de serviteur fidèle qui, poussé par son patriotisme, étouffe presque complètement la voix de la nature. Mais Idamé, si elle garde sincèrement un amour d'estime à son mari, possède un amour maternel encore plus fort. Elle reste immobile et sourde devant les discours de son mari sur les devoirs d'un citoyen. Se trouvant dans une situation critique, puisqu'elle ne peut arriver à sauver son fils sans s'opposer à son mari et même sans le perdre, elle révèle la vérité, après une lutte intérieure angoissante. La situation est maintenant changée. Le grand vainqueur, toujours amoureux d'elle, lui accorderait volontiers la vie des siens et celle de l'Orphelin royal, pourvu qu'elle consentît à divorcer. Son refus ou son acceptation décideront seuls de la mort ou de la vie des êtres qui lui sont chers. Zamti, aveuglé par son attachement à l'enfant des Rois détrônés, pour qui le patriotisme est chose sacrée, s'apprête à mourir et à céder sa femme bien-aimée à son puissant ennemi. Une autre lutte plus pénible et plus angoissante se livre dans le cœur d'Idamé. Que faire ? Elle réussit à échapper à l'atroce alternative en se réfugiant dans les armées coréennes. Malheureusement, une deuxième captivité la fait retomber dans une autre lutte plus douloureuse et plus affreuse encore.

« Pour nous, dit Faguet, drame signifie lutte. Le drame est un choc de forces contraires et attente de l'événement qui

s'enfuit » (3). En fait, dans *l'Orphelin de la Chine*, le choc des forces contraires, l'amour maternel et le devoir conjugal a lieu chez Idamé, l'héroïne : ils se rencontrent, se heurtent et rebondissent. Pour ne nuire ni à l'un, ni à l'autre, la mort constituerait la seule issue pour Idamé si Gengis-Khan ne la sauvait à temps.

La lutte morale constitue la beauté de la tragédie classique française. Les scènes qui peignent cette incertitude sont vraiment émouvantes. Dans *l'Orphelin de la Chine*, Idamé est la victime innocente du grand vainqueur tartare. Ce dernier est cause de toutes ses souffrances et de toutes ses hésitations. La présence de l'un et de l'autre excite notre émotion au plus haut point. Aussi Voltaire n'a-t-il pas hésité à renouveler ses effets en les mettant plusieurs fois en présence l'un de l'autre. C'est dans de telles circonstances qu'il réussit souvent, non seulement à « frapper juste », à émouvoir les spectateurs mais encore à leur arracher des larmes abondantes.

La tragédie classique française est presque toujours fondée sur l'amour. La pièce chinoise exclut complètement l'amour, tandis que dans la pièce de Voltaire l'amour constitue l'essentiel. Nous voyons clairement, par sa correspondance, ce qu'il voulait faire : avant tout, ne nous y trompons pas, une pièce où l'amour aurait sa place, sa large place, une pièce « bien tendre ». Voilà son dessein primitif. Pourquoi ? Parce qu'il voulait un succès, un brillant succès s'il était possible, espérant par là s'ouvrir les portes de Paris (4). Animé par cet espoir d'un grand succès, Voltaire qui s'est souvent moqué des Mithridate et les Sertorius amoureux mais cède, lui-même, au

(3) FAGUET, *drame ancien, drame moderne*, p. 227.

(4) CONDORCET dit que VOLTAIRE voulait qu'un succès rassurât ses amis et forçât ses ennemis au silence, alors qu'il espérait encore pouvoir vivre à Paris.

torrent pour plaire aux Français de son temps pour qui il était indispensable que le héros fût amoureux. Quel que soit son nom, son titre, son caractère : il aime, il soupire. Il a fallu que son héros fût, comme dit la chanson, « un vert galant ».

Le héros de la pièce, Gengis-Khan, nous est présenté très différent d'un Scythe implacable comme Octar, déjà loin lui-même de la foule des Barbares qu'il entraîne après lui. Il sait respecter les arts et les monuments antiques de la Chine, il sait surtout aimer. Alors qu'il était proscrit, les parents d'une jeune fille chinoise qu'il aimait ont refusé de lui accorder sa main. Il a réussi à devenir puissant par son courage et illustre dans sa patrie. Aujourd'hui, il se nomme Gengis-Khan, le grand vainqueur de tant de pays, il revient conquérir la Chine où une beauté l'a charmé et qu'il n'a pu oublier.

Ne voulant plus faire couler le sang, il consent à vivre en paix avec ses vaincus si sa conquête de la Chine est rendue définitive par la mort du dernier fils des rois détrônés. Un fidèle serviteur de l'ancienne dynastie a osé remplacer l'Orphelin royal par son propre fils. Et quelle surprise ! La mère de l'enfant, victime innocente du dévouement patriotique de son père, n'est autre que celle qu'il aima jadis. L'amour du conquérant terrible et fier se rallume aussitôt avec tant de chaleur que le farouche vainqueur s'attendrit ; peu s'en faut qu'il ne tombe en faiblesse.

« Que vois-je ? est-il possible ? O ciel ! O destinée !

« Ne me trompé-je point, est-ce un songe, une erreur ?

« C'est Idamé ! C'est elle ! et mes sens... »

A partir d'ici la pièce de Voltaire est bien éloignée de la pièce chinoise. Son héros et son héroïne n'ont plus rien d'historique, leur nationalité chinoise est oubliée. Ce sont des personnages qui ne feraient tache ni dans le théâtre de Racine,

pour la sensibilité et la passion, ni dans celui de Corneille, pour l'héroïsme et le sens du devoir. Idamé est présentée à la fois pour une Monime et une Pauline et Gengis-Khan n'est autre que Pyrrhus.

Gengis-Khan est capable de dompter sa jalousie comme il dompte sa colère. Ne fait-il pas paraître les sentiments d'un maître généreux à travers le dépit d'un amant irrité, lorsqu'il rassure Idamé en lui proposant de prendre son fils sous sa garde dans le premier moment de leur entrevue ? Ce Tartare farouche devient faible devant sa captive, comme Pyrrhus devant Andromaque.

« D'où vient que je gémiss ? D'où vient que je balance ?

et un peu plus loin :

« Est-ce bien vrai que j'aime ? Est-ce moi qui soupire ?

« Qu'est-ce donc que l'amour ? A-t-il donc tant d'empire ? »

C'est toujours l'amour qui triomphe. Son cœur se livre à ce sentiment. C'est en vain qu'Octar veut le rendre à ses mœurs implacables. Mais Idamé n'est point veuve comme Andromaque, elle n'est pas libre. Gengis-Khan, après quelques scrupules élégamment exprimés, lui propose de laisser là son vertueux époux au moyen du divorce. Si la proposition est un peu forte, le langage est plein de grâce et d'harmonie, d'une galanterie capable de ravir les belles dames françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle.

« Le divorce, en un mot, par mes lois est permis ;

« Et le vainqueur du monde à vous seule est soumis.

« S'il vous fut odieux, le trône a quelques charmes ;

« Et le bandeau des rois peut essayer des larmes. »

Idamé, si elle est capable de soutenir la fidélité conjugale avec une énergie attendrissante, sait aussi refuser les propos

d'un vainqueur tout-puissant avec adresse, sans le heurter de front. Elle lui rappelle le passé et ne craint même pas de lui avouer qu'elle eût été heureuse et fière de répondre à l'amour de Témugin proscrit si ses parents l'eussent voulu :

- « Il vous souvient du temps et de la vie obscure
- « Où le Ciel enfermant votre grandeur future ;
- « L'effroi des nations n'était que Témugin ;
- « L'Univers n'était pas, seigneur, en votre main ;
- « Elle était pure, alors, et me fut présentée.
- « Apprenez qu'en ce temps je l'aurais acceptée. »

Gengis-Khan est flatté :

- « Ciel ! que m'avez-vous dit ! O ciel ! Vous m'aimeriez ?
- « Vous ! »

Mais la situation est toute changée. Elle a appartenu à un autre, elle ne l'aime plus. Le refus d'Idamé excite son courroux. Il la menace de faire périr le rival préféré. Elle demeure ferme : cela ne fait que redoubler sa colère et son amour :

- « Je vous aime encore plus quand vous me résistez :
- « Vous subjuguez mon cœur et vous le révoltez.
- « Redoutez-moi ; sachez que, malgré ma faiblesse,
- « Ma fureur peut aller plus loin que ma tendresse. »

La jeune femme se laisse encore moins ébranler par la menace que par la prière. Elle songe à se mettre, avec son époux, à la tête des troupes coréennes pour vaincre ou mourir. Gengis-Khan, vainqueur une deuxième fois, tient en ses mains le sort d'Idamé qui préfère cependant mourir avec son mari plutôt que de céder. Que va faire le Tartare fier et tout-puissant ? Va-t-il se laisser emporter par la jalousie et le désir de la vengeance ? Nullement. Si son amour peut se rallumer soudain après une longue séparation, il n'est pas moins capable de se maîtriser avec la même rapidité. Piqué par la générosité

des époux, Gengis-Khan dompte sa passion et fait grâce à tous.

L'histoire nous apprend qu'au temps de Gengis-Khan, les Mongols n'étaient déjà plus des sauvages barbares et violents. Ils possédaient une civilisation rudimentaire à la vérité. Un Tartare n'était pas dépourvu de toute humanité. Aussi pouvons-nous comprendre que Gengis-Khan se laisse charmer par une femme. De plus, la biographie de Gengis-Khan même nous fournit des épisodes d'amour dont Voltaire aurait pu s'inspirer pour composer sa pièce (5). Mais, ce qui nous paraît curieux, c'est que ce Tartare ait pu être un amant à la fois constant, langoureux et discret et qu'il ait su déclarer son amour gracieusement, avec galanterie. C'est que, pour plaire aux spectateurs, Voltaire a conduit Gengis-Khan dans les salons du temps, l'a fait, en même temps, Tartare et courtisan digne de la cour de Louis XIV.

Une intrigue serrée et attachante, faisant ressortir l'intérêt et remuant le cœur du spectateur par le choc de deux forces contraires, une intrigue, surtout, faisant une très large place à l'amour : voilà ce qui caractérise la composition de la pièce française.

---

(5) Voir V. PINOT, *Les sources de l'Orphelin de la Chine*, (Revue d'histoire littéraire de la France, 1907).

## CHAPITRE II

### Les Concordances

---

#### LES PERSONNAGES

Le point commun qui attire notre attention, tout d'abord, c'est la qualité des personnages. La tragédie classique française n'admet pas les personnages de basse condition, c'est aussi le cas général dans les pièces historiques du théâtre classique chinois. Dans l'*Orphelin de la famille Tchao*, tous les personnages principaux appartiennent à la haute noblesse. Dans l'*Orphelin de la Chine*, le héros est un grand conquérant. La dignité des personnages, dont les malheurs ou les bonheurs ne sont pas seulement individuels, mais influencent une société ou un pays entier, augmente l'intérêt et la force du but moralisateur.

Ce qui caractérise encore les deux pièces, de même que les deux théâtres, c'est que, d'un côté comme de l'autre, très peu de personnages participent à l'action. Une troupe de figurants muets (guerriers, suivants, etc...) intervient, cependant le nombre des acteurs qui parlent est de beaucoup inférieur à celui du théâtre de Shakespeare ou de l'école romantique. Gengis-Khan, Zamti, Idamé, chaque personnage ne possède qu'un confident ou une confidente ; par leurs conversations, les sentiments ou les pensées qui passent dans leur cœur arri-

vent au spectateur. Tchao So, Kong-souen Tch'ou-Kieou, Tch'eng Ying, T'ou Ngan-kou, tous ces personnages se présentent seuls, sauf le dernier qui vient avec un soldat-figurant. La tragédie classique française nous présente une action simple, psychologique, une crise qui se résout en vingt-quatre heures ; aussi, cette restriction du nombre des personnages n'est guère une gêne. Le contraire se produit pour le théâtre chinois où la complexité de l'action, le temps très long durant lequel elle se déroule, les différents lieux où se rencontrent les personnages, exigent souvent un plus grand nombre d'acteurs secondaires. C'est pourquoi les récits et monologues sont nombreux : ils suppléent à la création de personnages multiples qui empêcheraient la concentration de l'intérêt.

*Régularité de la forme.* — Les deux pièces sont écrites dans une forme régulière et conforme chacune à des exigences bien définies. Les deux pièces se ressemblent par le nombre des actes et le nombre moyen des scènes. Elles sont à peu près semblables en ce qui touche la place que doivent occuper respectivement l'exposition, le nœud, le dénouement. De plus, les deux pièces sont écrites dans un style noble en rapport avec la gravité des sujets traités. Voici la seule différence : c'est que, dans la pièce chinoise, la partie lyrique et musicale tient une grande place, tandis que dans la pièce française elle ne joue aucun rôle. Néanmoins, la partie lyrique et musicale de la pièce chinoise n'est point étrangère à l'action, elle se lie, au contraire, très étroitement à elle. La partie lyrique et musicale intervient dans les occasions où la passion s'exprime mieux sous cette forme : elle traduit les fureurs, les plaintes, les gémissements, les joies en chants de triomphe ou en chants de deuil. C'est là le domaine du développement du sentiment et de l'éloquence. En fait, la pièce française n'exclut pas tota-

lement le lyrisme, elle est entièrement écrite en alexandrins et, certains passages sont écrits avec le souci évident de susciter la plus grande intensité d'émotion possible dans l'âme du spectateur. Par exemple, dans la première scène du premier acte, le discours d'Idamé qui se lamentait sur le sort de son pays, nous révèle ses sentiments pour Témugin fugitif. A l'acte II, scène III, Zamti et Idamé soutiennent chacun éloquemment sa thèse, dévouement absolu aux rois et droit de penser à soi-même. A l'acte III, scène II, on rencontre une déclaration très émouvante d'Idamé sur le sentiment maternel ; dans les passages de l'acte III, scène IV, de l'acte IV, scène IV, de l'acte V, scène IV, les troubles du cœur de Gengis-Khan sont fort bien décrits. A l'acte V, scène VI, un passage admirable de Gengis-Khan nous montre l'influence moralisatrice subie par lui à l'approche des Chinois. Tous ces morceaux sont d'une certaine étendue, écrite dans un style plus soutenu et dans un ton exalté ou grave selon les cas. S'ils ne sont point chantés, cependant, ils ne manquent pas de ressembler aux passages lyriques des pièces classiques chinoises.

#### BUT MORALISATEUR

La concordance la plus frappante entre l'*Orphelin de la Chine* et l'*Orphelin de la famille Tchao* est dans leur intention moralisatrice. Les leçons de morale se dégagent non seulement des paroles et des actes des personnages principaux mais aussi de la composition générale de la pièce.

La pièce chinoise a pour but de célébrer le *Yi*, la droiture ou la loyauté envers ses semblables, une des quatre vertus fondamentales en Chine. Pour bien comprendre l'importance de la pièce, il faut connaître un peu l'esprit chinois ancien. S'assurer une postérité mâle est l'objectif essentiel de la famille, avoir

un fils est le premier devoir de l'homme envers la famille. Comme l'a dit Mong-tseu :

« Trois attitudes peuvent être considérées comme contraires à la piété filiale.

« Ne pas donner un descendant constitue la pire. »

Pourquoi ? Les tombeaux des ancêtres devaient toujours être bien entretenus et honorés, le culte rendu aux morts. Par conséquent, éteindre complètement une famille était le plus horrible des crimes. D'où vient cette conception que laisser éteindre la famille d'un ami, d'un bienfaiteur, quand on a possibilité de la conserver, serait une infâmie. C'est sur ce point qu'est fondée la pièce. L'Orphelin étant le seul survivant du sang de la famille Tchao, constitue le seul espoir de rétablir la famille et d'en venger les injures. C'est pourquoi la mère se suicide quand l'Orphelin a un mois à peine ; puis, plusieurs vies sont sacrifiées pour assurer ses jours. Kong-souen Tch'ou-kieou et Tch'eng Ying représentent la loyauté même. Quel héroïsme dans leur conduite ! Kong-souen par amitié pour Tchao Touen, se laisse périr courageusement dans le massacre. Le devoir de loyauté de Tch'eng Ying peut nous paraître trop scrupuleux. Pour reconnaissance à un bienfaiteur, il peut rester absolument sourd à la voix de la nature, sacrifier son enfant unique ! Chose encore plus difficile : il peut garder ce souvenir secret pendant vingt ans, se conduisant comme un bon père de famille, se consacrant à l'éducation de l'Orphelin à qui sa vraie naissance ne sera révélée que le jour où il sera capable de prendre en mains sa propre vengeance et restaurer sa famille. Cette volonté héroïque, presque surhumaine, provoque une vive admiration chez le spectateur.

Si Tch'eng et Kong-souen sont deux incarnations de la loyauté, l'un et l'autre font le plus dur sacrifice pour le bien d'un ami ou d'un bienfaiteur, que dirons-nous du suicide

généreux de Han Kiuan ? Il n'est ni un ami, ni attaché à la famille Tchao, au contraire, il est général en second, sous les ordres de T'ou Ngan-kou, ministre de la guerre. Il peut devenir riche, glorieux, s'il prend part à la persécution de la famille Tchao. Mais non, il n'est pas un méchant, aveuglé par ses propres intérêts. C'est un de ces hommes vertueux, nés pour enseigner les rois et le peuple. Tchao Touen était un bon ministre, toute sa famille a été tuée injustement. Sa famille ne mérite pas d'être anéantie et, par bonheur, le Ciel lui a laissé un dernier rejeton. Han Kiuan sympathise avec la famille innocente, sa loyauté ne lui permet pas de persécuter l'Orphelin. Que faire, alors ? Il a bien le devoir d'exécuter les ordres de son supérieur T'ou Ngan-kou. Que va-t-il arriver s'il désobéit ? Han Kiuan ne recule pas devant la mort inévitable. Alors, il laisse fuir Tch'eng Ying et l'Orphelin et se tue sans murmurer. Son sacrifice est seulement causé par son amour de la justice sans nul mélange de sentiment personnel. Son geste généreux est parfaitement pur. C'est un modèle parfait de Yi.

Cependant l'auteur ne se contente pas de nous entraîner dans un monde beau et moral en nous montrant l'exemple d'hommes vertueux qui nous laisseront dans l'âme une admiration féconde. Il songe encore à toucher les spectateurs. Il veut que T'ou Ngan-kou adopte l'Orphelin de la famille Tchao. De la main de ce dernier, il expiera son crime. S'il ne reçoit pas son châtement plus tôt, c'est que l'Orphelin de la famille Tchao exige un foyer dans lequel il grandira et se fortifiera pour se venger. T'ou Ngan-kou se croit le destructeur de la famille Tchao mais la main invisible de la justice éternelle s'abattra inmanquablement sur lui. Ainsi, comme encouragement au bien, l'auteur donne de nombreux exemples à suivre ; pour éloigner du mal il montre une force à craindre. La pièce

n'est-elle pas une vraie école de morale à tous points de vue ?

Le but moral de l'*Orphelin de la Chine* n'est pas moins frappant que celui de la pièce chinoise.

Dans l'épître, Voltaire rappelle que le théâtre doit être « une école de morale où l'on enseigne la vertu en action et en dialogue ». Il ne manque pas à sa mission. De hautes leçons morales ressortent avec éclat de la pièce.

L'héroïsme du mandarin Zamti, remplit les spectateurs de respect pour les augustes institutions qu'il veut soutenir et d'une grande vénération pour la fidélité que le peuple vaincu garde à l'antique dynastie qui le gouvernait : la pensée mesure à l'effort surnaturel du héros de la pièce toute l'étendue de son devoir et ses regrets de la chute d'un trône qu'il révère. On ne rougit pas d'accorder des larmes aux constants serviteurs qui s'immolent pour la race de leurs maîtres. Les refuserait-on aux généreux citoyens qui consacrent leur sang à la liberté de leur patrie ? Leur patriotisme émeut le spectateur et provoque en lui des sentiments de respect et d'admiration.

Et quel héroïsme maternel et conjugal que celui d'Idamé ! Pour sauver la vie de son enfant, elle n'hésite pas à s'opposer à son mari. Mais rien au monde ne peut dénouer le mariage sacré et diminuer son amour né de son estime pour Zamti. En vain, le vainqueur, proscrit jadis, revient pour lui offrir le Spectre de l'Univers. Tout cela ne la tente pas, elle préfère mourir avec son époux que de régner avec le Grand Conquérant. Dans quelques lettres à ses amis, Voltaire exprime qu'il n'est pas sans appréhension au sujet de la fidélité conjugale de l'héroïne. Il craignait que les malignes gens ne pussent s'aviser de la différence qu'il y avait entre la chaste et fidèle Idamé et la toute puissante marquise de Pompadour qui avait mieux aimé être la favorite d'un roi qu'une épouse fidèle. Il craignait que les méchants ne voulussent trouver là matière à

Epigrammes dont on l'eût rendu responsable. Il écrit à sa nièce, M<sup>me</sup> de Fontaine : « C'est bien assez que mes trois magots vous aient plus ; mais ils pourraient déplaire à d'autres personnes et, quoique ni vous ni elles ne soyez pas absolument disposées à vous tuer avec vos maris, cependant il se pourrait trouver des gens qui feraient croire que, toutes les fois qu'on ne se tue pas en pareil cas, on a grand tort et on irait s'imaginer que les dames qui se tuent à six mille lieues d'ici font la satire de celles qui vivent à Paris. »

Voltaire ne veut pas uniquement accabler le spectateur sous le poids de l'admiration. Le premier but de son ouvrage est de décrire « ...la supériorité naturelle que donnent la raison et le génie sur la force aveugle et barbare » en prenant des exemples frappants dans l'histoire chinoise ; les vainqueurs tartares, deux fois vaincus à leur tour par la sagesse des vaincus. Il présente le triomphe de la civilisation sur la barbarie en faisant des époux vertueux Zamti et Idamé, l'incarnation de la civilisation chinoise, leur vertu éblouissant, en quelque sorte, de son éclat le barbare Gengis-Khan même qui en est transformé.

Par le portrait qu'il fait du lieutenant de Gengis-Khan, Octar, qui mit la ville vaincue tout entière à feu et à sang, et par les paroles qu'il lui prête :

« Je n'appris qu'à combattre, à marcher sous vos lois ;  
 « Mes chars et mes coursiers, mes flèches, mon carquois,  
 « Voilà mes passions et ma seule science.  
 .....  
 « Et qu'importe pour vous qu'une esclave de plus  
 « Attende en gémissant vos ordres absolus. »

Voltaire nous fait une peinture des mœurs tartares, farouches, insensibles, guerrières, pour faire ressortir, par contraste,

(1) Le 6 octobre 1754.

celles des Chinois, sages, dévoués, aux passions modérées par la raison. Pour Gengis-Khan, on voit, dès ses premières paroles :

- « On a poussé trop loin le droit de ma conquête,
- « Que le glaive se cache et que la mort s'arrête :
- « Je veux que les vaincus respirent désormais. »

qu'il est un barbare assez humain. Ensuite, il donne l'ordre de conserver les monuments, les arts, les archives, disant :

- « Tous ces fruits du génie, objet de vos mépris,
- « Si l'erreur les dicta, cette erreur m'est utile ;
- « Elle occupe ce peuple et le rend plus docile. »

Il se distingue déjà de ses sauvages guerriers. Néanmoins, il demeure un Tartare qui n'entend pas dompter ses passions. Pour venger son orgueil jadis humilié, il voudrait épouser Idamé de force. Heureusement, son éducation martiale n'a pu détruire entièrement sa sensibilité, ni son admiration pour la vertu. Zamti, pour accomplir son devoir de sujet fidèle, reste sourd à la voix de la nature ; Idamé, pour garder sa fidélité conjugale, lance un défi à la mort. Tout cela produit un bouleversement dans son âme. Gengis-Khan est transformé. Il sacrifie son bonheur personnel pour le bien humain et se déclare vaincu à son tour :

- « Soyez ici des lois l'interprète suprême ;
- « Rendez leur ministère aussi saint que vous-même,
- « Enseignez la raison, la justice et les mœurs,
- « Que les peuples vaincus gouvernent les vainqueurs. »

Des préoccupations avec lesquelles Voltaire compose sa pièce : préoccupation de l'histoire, de l'amour, de la morale, c'est cette dernière qui l'emporte. Il nous en a donné une preuve : après la représentation et lorsque la pièce a réussi, il regrette de ne s'être pas livré à tout ce qu'un tel sujet pouvait fournir : « C'était une occasion de dompter l'esprit de

préjugé qui rend parmi nous l'art dramatique encore bien faible. Nos mœurs sont trop molles. J'aurais dû peindre, avec des traits plus caractérisés, la fierté sauvage des Tartares et la morale des Chinois. Il fallait que la scène fût dans une salle de Confucius, que Zamti fût un descendant de ce législateur, qu'il parlât comme Confucius même » (2). Il n'était pas satisfait de la réussite morale de sa pièce qu'il jugeait insuffisante.

Quoi qu'il en soit, si la tragédie doit être, comme la concevaient Eschyle, Sophocle et Corneille, l'école de la grandeur d'âme, la pièce de Voltaire n'est pas au-dessous d'une si noble définition.

Par le choix des personnages et leur petit nombre, par la régularité de la forme et surtout par le but moral de l'art, *l'Orphelin de la famille Tchao* et *l'Orphelin de la Chine*, sont à rapprocher. Si l'on ajoute encore le peu d'importance du décor, car on ne considère pas que la réalisation matérielle joue un rôle considérable, on a les points communs entre les deux théâtres classiques en Chine et en France.

---

(2) Le 17 septembre 1755 à D'ARGENTAN, même idée le 30 dans une lettre à M. BERTRAND.



## CONCLUSION

---

Nous connaissons à présent quelles sont les différences et les concordances qui existent entre *l'Orphelin de la Chine* et *l'Orphelin de la famille Tchao*. Que nous reste-t-il à faire ? Nous demander si l'une des pièces est supérieure à l'autre ? et laquelle ? Ce serait là une entreprise malaisée. Si, se laissant porter par une longue habitude ou se laissant aller à des jugements hâtifs, se basant plus sur des souvenirs personnels que sur un examen impartial, ces jugements demeurent sans valeur. Juger deux arts différents par rapport l'un à l'autre nous paraît être une tâche impossible et d'ailleurs peu souhaitable. Ne convient-il pas mieux d'apprécier chacun d'eux et de les considérer non comme matière à une classification vaine mais comme matière à un enrichissement joyeux et fécond de notre sensibilité, d'en faire une cause d'élargissement du champ de notre expérience et de notre personnalité ?

En effet, qu'est-ce que l'art dramatique ? C'est un art qui se propose de peindre la vie humaine, ayant pour moyen d'exécution des hommes vivant d'une vie d'emprunt devant d'autres hommes assemblés pour les voir. C'est un art complexe et synthétique, capable d'unir les formes visibles et les idées : le dessin, la parole, la mélodie, la ligne, le mot, la note, et nous présenter ainsi la pensée avec sa forme matérielle et avec son mouvement ; la forme sensible avec l'idée dont elle est le signe

et avec le sentiment qu'elle traduit ; le sentiment avec l'idée qu'il accompagne et le geste qu'il inspire ; en un mot la vie tout entière sous toutes les formes par lesquelles elle se manifeste. Cet art comprend l'expression la plus vaste de l'art humain, étant la peinture la plus complète de la vie.

Si l'on n'entend pas absolument « l'art pour l'art », mais si l'on accepte qu'il existe des arts d'agrément qui ont pour but de donner des agréments spirituels à l'homme, l'art dramatique, étant donné son domaine très large, doit les primer tous. C'est pourquoi le théâtre prend, dans tous les pays, la place d'honneur dans les divertissements publics.

L'art dramatique étant imitation de la vie humaine, et ayant pour but de distraire le public, on voit clairement quel rapport intime doit exister entre cet art et la société où il se forme, quel parti il doit tirer des mœurs du pays. On est souvent surpris de trouver l'unité et l'harmonieux développement de l'œuvre racinienne dans le théâtre de Voltaire qui s'efforce d'adapter son théâtre au goût public pour mieux garantir son succès. Pourquoi ? Parce que le goût public est mobile ; pour le suivre, au lieu de s'épurer en quelque sorte chaque jour et de se rapprocher de l'idéal rêvé, il marche en zig-zag et s'égare souvent. Dans les œuvres d'une seule personne, dans un siècle donné, dans un pays déterminé, l'influence du goût public et des mœurs du pays est une cause d'évolution, de changements. Que dire quand il s'agit de deux pays situés à « six mille lieues », l'un de l'autre comme le sont la France et la Chine ? entre deux théâtres classiques produits à des époques éloignées de trois ou quatre siècles ? Le cinéma d'aujourd'hui est sensiblement le même dans tous les pays en raison de l'esprit de cosmopolitisme, et de la possibilité des échanges, toutes choses inconnues autrefois.

Néanmoins, les théâtres classiques français et chinois ne sont

pas dépourvus de points communs. Ferdinand Brunetière (1849-1906) a dit après avoir lu quelques traductions du répertoire de la dynastie des Yuan : « Sous des apparences différentes, le théâtre chinois est très voisin du nôtre, plus même que celui des anciens Grecs. » Brunetière explique cette communauté spirituelle comme Montégut (1825-1895), disant qu'on trouve dans la Chine dont la civilisation est fondée sur la raison autant que sur la nature humaine « la morale que nous considérons comme la plus favorable au bonheur du genre humain, le même esprit d'humanité que nous considérons comme le meilleur instrument du perfectionnement de notre espèce, le même rationalisme éclairé que nous considérons comme la véritable religion de l'homme civilisé » (1). Nous pouvons ajouter : la correspondance des sensibilités.

Cependant, bien que l'inspiration générale des deux théâtres ait de nombreux points communs, il y existe des différences de détail dues aux influences venues du public qui n'ont pas la même formation d'esprit. La pièce française a une action serrée, la pièce chinoise une action épique. L'une est fondée essentiellement sur l'amour, l'autre l'exclut complètement. L'une s'occupe surtout de la description des luttes intérieures, l'autre ne montre que le triomphe du devoir, dédaignant les hésitations et les retours sur soi. L'une considère le lyrisme comme une barbarie, l'autre regarde la partie lyrique comme l'âme de la pièce. Peut-on penser qu'il eût été possible de représenter avec succès la pièce chinoise en France et réciproquement ? L'*Orphelin de la famille Tchao* eût profondément heurté la sensibilité du public français du XVIII<sup>e</sup> siècle et les Chinois des Yuan fussent demeurés froids au spectacle de la pièce de Voltaire. C'est qu'à côté de la sensibilité humaine qui

(1) *La Revue des Deux-Mondes*, 1886.

constitue le fond des arts français et chinois apparaît un facteur qui crée pour chacun une atmosphère différente : la sensibilité nationale, fruit d'innombrables habitudes accumulées, et qu'il est impossible de rejeter quelque effort que l'on fasse. C'est pourquoi deux arts différents sont difficilement appréciables par des spectateurs de cultures différentes en dépit de leur commune sagesse et de leurs communes aspirations.

Disons enfin un mot du rôle tenu par le théâtre dans les deux sociétés : chinoise et française. Le théâtre classique français est, relativement, le théâtre d'une élite, la manifestation de son goût et de sa civilisation. Ainsi que le dit Lemer cier : « Il tient (l'art dramatique) à nos plaisirs, à notre orgueil, à notre civilisation : il est devenu la plus éclatante preuve de notre esprit et de notre bon goût ; il est objet de notre prédilection journalière, l'entretien continuel de nos sociétés brillantes, le sujet attachant des débats de nos lettrés les plus célèbres, et de l'attention des plus doctes étrangers... » (2). En Chine, pendant longtemps, l'art dramatique ne fut que passe-temps de lettré, divertissement public. Ce n'est que peu avant la proclamation de la République, sous l'influence de l'Occident, que son prestige s'étendit et qu'il fut considéré comme une branche de la littérature digne d'être prise en considération par l'élite.

Peut-on dire que le théâtre classique chinois est plus proche du théâtre classique français que le sont le théâtre romantique ou celui de Shakespeare ? Par suite de l'emploi d'un même ton exigé pour l'expression lyrique de chaque acte, il est loin de jouir d'autant de liberté et de variété que ces deux théâtres. Cette exigence empêche le théâtre classique chinois de réaliser dans une pièce le mélange des genres, le tragique et le comique, le sublime et le grotesque, le beau et le laid. Mais c'est

(2) LEMERCIER, *Cours analytique de littérature*, vol. I, p. 110.

surtout le but moralisateur qui rapproche les deux théâtres classiques français et chinois.

Paul Trabaud, comparant *Julius Cæsar* de Shakespeare et *La Mort de César* de Voltaire a dit : « Je compare Shakespeare à un parc de son pays où la recherche, plus ou moins réussie, du naturel, est un effet de l'art, tandis que Voltaire figurerait un de nos jardins royaux où les futaies abritent les charmilles, bannissant le genre pittoresque au profit d'une régularité souvent grandiose. » Nous pouvons reprendre le symbole et dire que le théâtre chinois est à l'image des jardins chinois. Quand on visite les plus beaux, tels ceux du Palais d'Été de Pékin, on se sent devant une beauté captivante et très singulière. C'est la nature elle-même qui s'offre à nous, mais une nature choisie, embellie et transformée par des soins vigilants qui n'altèrent jamais son caractère original. Le théâtre classique chinois est à l'image de ces jardins où l'art de la présentation, le culte du détail charmant ne sont point un obstacle au jaillissement spontané de la beauté et de la vérité.

Paris, le 13 mai 1937.

VU : *Le Doyen de la Faculté des Lettres  
de l'Université de Paris,*

H. DELACROIX.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

*Le Recteur de l'Académie de Paris,*

S. CHARLÉTY.



## BIBLIOGRAPHIE

---

### Bibliographie d'Ouvrages consultés

#### I. — OUVRAGES EN LANGUE EUROPÉENNE

- ASCOLI (Georges). — *Zadig ou la Destinée*, édition critique. Paris.
- BAZIN Aîné. — *Théâtre Chinois*. Paris, 1838.
- *Le Siècle des Youen*. Paris, Imprimerie Nationale, 1854.
- BRAY (René). — *La Formation de la Doctrine Classique en France*. Paris, 1927.
- BRUNETIÈRE (Ferdinand). — *Etude Critique sur l'Histoire de la Littérature Française*. 3<sup>e</sup> série, Voltaire et Rousseau.
- *Les Epoques du Théâtre Français (1636-1850)*. Paris, Hachette, 1931.
- COLLÉ. — *Journal*. Paris.
- CORNEILLE. — *Œuvres de Corneille*, préface par Ch. Marty-Laveaux. Paris, 1862.
- D'ALEMBERT. — *Œuvres Complètes*. Berlin, 1818.
- DE MAISTRE. — *Soirées de Saint-Petersbourg*. Garnier.
- DAVIS (J.-F.). — *Han-koong-tseu, or The Sorrow of Han*. London, 1892.
- *Lao-cheng-eul, or An Heir in His Old Age*. London, 1817.
- DESCHANEL (Emile). — *Le Romanisme des Classiques*. Calmann-Lévy, 1883.

- DU HALDE. — *Description de la Chine et de la Tartarie chinoise*. Paris, 1735.
- EGGER (E.). — *Essai sur l'Histoire de la Critique chez les Grecs*. Paris, 1848.
- FAGUET (Emile). — *Les Grands Maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Lecène, 1896.
- *Drame Ancien, Drame Moderne*. Paris, Collin, 1898.
- *Propos de Théâtre*. Paris, 1903-06.
- GAUTIER (Théophile). — *Les Maîtres du Théâtre Français*. De Rotrou à Dumas fils. Paris, Payot, 1929.
- GAZON-DOURXIGNÉ. — *Épître à M. de Voltaire suivie de quelques observations sur l'Orphelin de la Chine*. 1760.
- *L'Ami de la Vérité*. Paris, Jorry.
- GEOFFROY. — *Cours de Littérature Dramatique*. Blanchard, 1825.
- GRANET (Marcel). — *Fêtes et Chansons Anciennes de la Chine*. Paris, E. Leroux, 1919.
- *Danses et Légendes de la Chine Ancienne*. Paris, Alcan, 1926.
- GRIMM. — *Correspondances*. Garnier.
- HUSZAR (G.). — *Etudes Critiques de Littérature Comparée*.
- JULIEN (Stanislas). — *Tchao-chi-kou-eul, ou l'Orphelin de la Chine*. Paris, Moutardier, 1834.
- *Hoei-lan-ki ou l'Histoire du Cercle de Craie*. London, 1832.
- LA HARPE. — *Lycée*. Desrey, 1837. *Correspondance Littéraire*. Paris, 1804.
- LA MORLIÈRE. — *L'Analyse de la Tragédie de l'Orphelin de la Chine*. Paris, Valleyre fils, 1755.
- *La Lettre à Madame de... sur l'Orphelin de la Chine*.
- LAMB (Harold). — *Gengis-khan*, traduit de l'Anglais par M. Faguer. Paris, Librairie Stock, 1929.

- LANSON (Gaston). — *Etude sur les Origines de la Tragédie Classique en France*. Revue d'Histoire Littéraire, 1903.
- *Esquisse d'une Histoire de la Tragédie Française*. Nouv. éd. rev. et corr., Paris, H. Champion, 1927.
- *Voltaire* (Les Grands Ecrivains Français). Paris, Hachette.
- LANSON (René). — *Le Goût du Moyen Age en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, G. Van. Oreste, 1926
- LEMAITRE (Jules). — *Impression de Théâtre*. Lecène et Oudin.
- LEMERCIER (N.). — *Cours Analytique de Littérature*. Paris, 1817.
- LEVAILLANT (Maurice). — *L'Œuvre de Victor Hugo*. Edition Critique, 1933.
- LEVRAULT (Léon). — *Le Théâtre des Origines à Nos Jours*. Paris, Mellottée, s. d.
- LION (Henri). — *Les Tragédies et les Théories Dramatiques de Voltaire*. Paris.
- LOUKOVITCH (Kosta). — *La Tragédie Religieuse Classique en France*. Paris, E. Droz, 1933.
- MAUREY (Paul). — *Art de Littérature Comparée. Etat Présent de la Question*. Paris, Les Belles Lettres, s. d.
- MURPHY. — *The Orphan of China*. London, P. Vaillant, 1759.
- OLIVIER (J.). — *Voltaire et les Comédiens Interprètes de son Théâtre*. Paris, 1899.
- PETIT DE JULLEVILLE. — *Le Théâtre en France*. Paris, Armand Colin.
- PINOT (Virgile). — *Les Sources de l'Orphelin de la Chine*. Revue d'Histoire Littéraire de la France, juillet-septembre 1907.
- *La Chine et la Formation de l'Esprit Philosophique en France*. Paris, Paul Geuthner, 1933.

- POINSINET LE JEUNE. — *La Lettre à un Homme du Vieux Temps sur l'Orphelin de la Chine*. Paris, 1755.
- POUPEYE (Camille). — *Le Théâtre Chinois*. Paris, Bruxelles. éd. « Labor », 1933.
- RACINE. — *Œuvres de Racine*. Nouv. éd. par Paul Mensard, Paris, 1865-1873.
- RIGAL (E.). — *Corneille et l'Evolution de la Tragédie en France*. 1895.
- TCHENG MIEN. — *Le Théâtre Chinois Moderne*. Paris, Les Presses Modernes, 1928.
- TCHOU KIA-KIEN. — *Le Théâtre Chinois*. Paris, 1922.
- TRABAUD (P.). — *Etude Comparative sur le Julius César de Shakespeare et le Même Sujet, par Voltaire*. Mém. ac. Marseille, 1892.
- TSIANG UN-KAI. — *K'ouen K'iu, le Théâtre Chinois Ancien*. Paris, E. Lebroux, 1933.
- VILLEMAIN. — *Tableau de la Littérature au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Didier.
- VOLTAIRE. — *Œuvres de Voltaire*. Édition Moland, Garnier.

## II. — OUVRAGES EN LANGUE CHINOISE

- CHEN T'AI. — *Jen ming tsa k'iu*. Recueil des Pièces de Tsa K'iu des Ming.
- HO TCHANG-CHUN. — *Yuan k'iu kei lung*. Traité sur le K'iu des Yuan. Ed. Commercial Press, Changhaï, 1920.
- T'UNG PO-TCHANG. — *Yuan k'iu*. Morceaux choisis du K'iu des Yuan, avec introduction et commentaires. Ed. Commercial Press, Changhaï, 1930.
- WANG KOUO-WEI. — *Song yuan hi k'iu ché*. Histoire du Théâtre des Dynasties des Song et des Yuan. Ed. Commercial Press, Changhaï, 1920.

WOU MEI. — *Yuan k'iu nien kieou*. Etude sur le K'iu des Yuan. Changhaï, 1929.

*Yuan jen tsa ki po tchong*, au titre « Choix des Pièces de la Dynastie des Yuan », revu et publié par Tsang Tsing-sou de Wou-hing, édition de la Salle Tiao-tchong, 1644.

---



## TABLE DES MATIÈRES

---

|                    |   |
|--------------------|---|
| AVANT-PROPOS ..... | v |
|--------------------|---|

### PREMIERE PARTIE

#### *LE THEATRE CLASSIQUE EN CHINE*

|                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| CHAPITRE PREMIER. — <i>Le naissance du théâtre classique en Chine</i> .....            | I  |
| I. Le théâtre ancien .....                                                             | I  |
| II. Le théâtre sous la dynastie des Yuan. — Le théâtre classique .....                 | 5  |
| III. Eclat et décadence du théâtre des Yuan ....                                       | 8  |
| CHAPITRE II. — <i>Les auteurs de la dynastie des Yuan</i> .....                        | 14 |
| I. Les trois époques du théâtre des Yuan ....                                          | 14 |
| II. Les auteurs célèbres du théâtre des Yuan..                                         | 29 |
| CHAPITRE III. — <i>La construction dans le théâtre des Yuan</i> .....                  | 41 |
| I. La forme .....                                                                      | 41 |
| II. Le fond .....                                                                      | 53 |
| III. Le Yuan K'iu, école de morale .....                                               | 69 |
| CHAPITRE IV. — <i>L'Orphelin de la famille Tchao et son auteur Ki Kiun-siang</i> ..... | 74 |

## DEUXIEME PARTIE

## LE THEATRE CLASSIQUE EN FRANCE

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| CHAPITRE PREMIER. — <i>La naissance du théâtre classique</i> .....     | 91  |
| CHAPITRE II. — <i>Le théâtre français au XVIII<sup>e</sup> siècle.</i> | 101 |
| CHAPITRE III. — <i>Ce que c'est qu'une tragédie classique</i>          | 114 |
| I. La forme .....                                                      | 115 |
| II. Le fond .....                                                      | 118 |
| III. La tragédie classique, école de morale ....                       | 130 |
| CHAPITRE IV. — <i>L'Orphelin de la Chine de Voltaire</i> ..            | 133 |

## TROISIEME PARTIE

ETUDE COMPAREE DU THEATRE CLASSIQUE  
EN CHINE ET EN FRANCE

|                                                  |     |
|--------------------------------------------------|-----|
| CHAPITRE PREMIER. — <i>Les différences</i> ..... | 146 |
| I. Les sources .....                             | 146 |
| II. La composition .....                         | 152 |
| CHAPITRE II. — <i>Les concordances</i> .....     | 163 |
| Les Personnages.....                             | 163 |
| But moralisateur.....                            | 165 |
| CONCLUSION .....                                 | 173 |
| BIBLIOGRAPHIE .....                              | 179 |

---

---

IMPRIMERIES L E S  
PRESSES MODERNES

ATELIER ET DIRECTION :  
96, GALERIE BEAUJOLAIS-  
PALAIS-ROYAL-PARIS (1<sup>er</sup>)

---



## ERRATA

---

- Page 2, ligne 9, *au lieu de* : machinerie, aurait ; *lire* :  
machinerie aurait
- Page 3, note (4), *au lieu de* : Wan ; *lire* : Wang
- Page 4, note (10), *au lieu de* : Wong ; *lire* : Wang
- Page 11, ligne 1, *au lieu de* : Européens ; *lire* : européens
- Page 11, ligne 13, *au lieu de* : ki ; *lire* : k'i
- Page 11, ligne 19, *au lieu de* : Hou tou p'ai ; *lire* : Hou  
t'eu p'ai
- Page 15, ligne 8, *au lieu de* : ère ; *lire* : être
- Page 15, note, *au lieu de* : page 9 ; *lire* : page 5
- Page 19, note (26), *au lieu de* : pp. 45-46 ; *lire* : pp. 36-37
- Page 20, ligne 21, *au lieu de* : Lao chen eul ; *lire* : Lao  
cheng eul
- Page 25, ligne 4, *au lieu de* : règne Che-tcheng ; *lire* :  
règne Tche-tchen
- Page 38, ligne 11, *au lieu de* : « Siang seeu ping » ; *lire* :  
« Siang sseu ping »
- Page 55, note (7), *au lieu de* : blanc et ; *lire* : blanche et
- Page 53, ligne 12, *au lieu de* : Le Chagrin ; *lire* : Les  
Chagrins
- Page 60, ligne 24, *au lieu de* : ayant tout ; *lire* : avant  
tout

Page 79, ligne 5, *au lieu de* : Tch'en Ying ; *lire* : Tch'eng Ying

Page 85, ligne 27, *au lieu de* : Pch'eng Po ; *lire* : Tch'eng Po

Page 89, ligne 4, *au lieu de* : Lie kouo tche ; *lire* : Lie kouo tche

Page 96, ligne 25, *au lieu de* : 1600 ; *lire* : 1660

Page 103, ligne 29, *au lieu de* : Oedipe ; *lire* : Œdipe

Page 103, ligne 30, *au lieu de* : Mariane ; *lire* : Mariamne

Page 104, ligne 32, *au lieu de* : Opympie ; *lire* : Olympie

Page 105, ligne 30, *au lieu de* : Marianne ; *lire* : Mariamne

Page 124, ligne 24, *au lieu de* : L'Athalie ; *lire* : Athalie

Page 148, ligne 19, *au lieu de* : Tou Ngan-kou ; *lire* : T'ou Ngan-kou

Page 154, ligne 10, *au lieu de* : pultôt ; *lire* : plutôt

Page 162, ligne 1, *au lieu de* : des époux ; *lire* : des époux Zamti et Idamé

Page 169, ligne 9, *au lieu de* : à Paris. » ; *lire* : à Paris. » (1)

Page 171, note, *au lieu de* : D'ARGENTAN ; *lire* : D'ARGENTAL

Table des matières, ligne 4, *au lieu de* : Le naissance ; *lire* : La naissance

---



